الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـامعة محمد الصديق بن يحي– تاسوست –

كلية الآداب واللغات

عنوان المذكرة

الاتجاه التاريخي في المسرح الجزائري
عبد القادر علولة أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: نقد معاصر

إعداد الطالبتين:

- فائزة كيموش
- نوال غطوط

إشراف الأستاذ:

قارة محمد سليمان

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ جمال بلقاسم	جامعة جيجل	رئيسا
الأستاذ محمد سليمان قارة	جامعة جيجل	مشرفا
الأستاذ هشام بن سنوسي	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017

1438/1439

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أشكر الله عزّ وجلّ على هذا الفضل العظيم والنعمة الكبرى وعلى إعانته لنا في إنجاز هذا العمل المتواضع.

كما نتقدم بجميل الشكر إلى الأستاذ **"قارة محمد سليمان"** على قبوله الإشراف لانجاز هذه المذكرة والذي لم يبخل علينا بأي توجيه والنصائح وإرشاده وتشجيعه . والى كل الذين ساهموا في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد وأخص بالذكر عمال المقهى الالكتروني " **غزة نت**"

كما نقدم كامل التقدير والاحترام لجميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة: محمد الصديق بن يحي –جيجل– الذين أعانونا وشجعونا ورعونا طوال سنين دراستنا وأخص بالذكر الأستاذ "رياض بوزنية".

إهداء

اللهم إنا نستودعك سنة مضت من عمرنا بأن تغفر ذنوبنا فيها، وترحمنا وتعفو عنا وأن تبارك لنا في أيامنا القادمة وتصلح أنفسنا وتيسرنا أمورنا.

أهدي هذا العمل

إلى أغلى جوهرة في الكون، إلى من ساندتني ومدت لي يدي العون، إلى التي أنارت دربي، ورسمت لي طريقي، إلى من علمتني معنى الصبر والعزيمة أمي الحبية

إلى أعز ما يمكن أن يعبر عنه اللسان، إلى الذي بث في قلبي الأمان وحبب إلى خدمة الدين وأهله أبي الغالي

إلى أخواتي فوزية وأولادها سارة – رحمها الله– يحيى – أحلام – مروة*.إيمان– وابنتها هند – ريمة وابنها محمد اسلام *.والى أختي لبنى اللاتي قاسمنني كل فرحة ولم تبخلن علي بوقتهن ونصائحهن

إلى إخوتي عبد الرزاق وأولاده : دعاء – نذير– غزل– سلسبيل– رتاج عبد الخميد وبناته : آية وإسراء– أدريس وابنته جنان .. واخي محمد

الذين آزروني في كل لحظات حياتي والى جميع من لم يبخل علي بوقته ونصائح

الى كل زوجات إخوتي والى جميع صديقاتي بالقطب الجامعي تاسوست وكذا صديقاتي بالاقامة الجامعية بوساعة عبد الرحمان وبوخرص خسين وأخص بالذكر: سامية ورقية شهيرة . وكل من ذكرهم قلبي ونسيهم قلمي.

إلى كل من قدم لي يد العون أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

فائزة

إهداء

أهدي هذا العمل

إلى أغلى جوهرة في الكون، إلى من ساندتني ومدت لي يدي العون، إلى التي أنارت دربي،

ورسمت لي طريقي، إلى من علمتني معنى الصبر والعزيمة أمي الحبية

إلى أعز ما يمكن أن يعبر عنه اللسان، إلى الذي بث في قلبي الأمان وحب

إلى خدمة الدين وأهله أبي الغالي

الى من قاسمني حلو الحياة ومرها الى سندي في هذه الدنيا وهذا المشوار زوجي الغالي

والى إبني قرة عيني جود .

إلى أخواتي صونيا – مريم

إلى إخوتي عادل – فيصل – حسام – معاذ

الى جميع صديقاتي بالقطب الجامعي تاسوست و وأخص بالذكر صديقاتي الغاليات : رتيبة – نادية. وكل من ذكرهم قلبي ونسيهم قلمي.

إلى كل من قدم لي يد العون أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

نوال

مقدمة

مقدمة:

يعد المسرح جزءا مهما من حياة الناس، وهو فن مؤثر في سلوكهم وتعاملهم وتصوراتهم ومعتقداتهم لأنه وببساطة يعد الفن الذي يعري الواقع ويظهره على حقيقته دون إضافة أي نوع من أنواع البهارات، بل على العكس يمثله أحسن تمثيل، ولهذا إحتل المسرح دائما نقطة البداية، ليس في تطوير الثقافة الشعبية فحسب، بل هو مصدر الإبداع والإلهام، ومصدر الشرارة التي تدفع بالفرد نحو الإبداع وإدراك الوعي الفكري فستحق بدلك لقب"أبا الفنون" دون منازع.

والمسرح هو بوصلة في بحر الحياة ينير له دربه ويفضح الوهم لديه إنه مرآة عاكسة لواقع المجتمع والأمة، يحمل رسالة هادفة تتجسد فوق خشبة المسرح لكي تمرر إلى الجمهور المتعطش لمثل هذه الإبداعات.

ومن هذا المنطلق تنامت لدينا الرغبة في أن أكتشف هذا الإبداع بإعتباره قائما بذاته، باعتبار أن تطور مواضيع المسرح يوازي إلى حد ما تطور المجتمع عبر التاريخ وعليه قمنا بصياغة العنوان التالي:

الاتجاه التاريخي في المسرح الجزائري مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة.

سنحاول معالجة هذا العنوان من خلال الإجابة عن الإشكاليات التالية:

الاتجاه الذي اتبعه "عبد القادر علولة" في كتابة أعماله المسرحية وبالنسبة للاختيار المسرح الجزائري والاتجاه التاريخي عند "عبد القادر علولة" فقد كان يهدف:

- التعريف بالمسرح الجزائري عموما والاتجاه والتاريخي خصوصا.
- الرد على الادعاءات التي تنفي الفعل المسرحي لدى"عبد القادر علولة".
- دافع الفراغ الذي تعانيه سلسلة الدراسات التي تعنيه بالبحث في الجوانب التنفسية للمسرح الجزائري.
- التأكيد على تأثير"علولة" بالمسرح الملحمي ويعد"عبد القادر علولة" مبدع مسرحي.

ولعل من أسباب اختيار الموضوع أيضا الذي بدأ فكرة وانتهى بحثا هو إنجذابنا نحو هذا النوع من المسرح لمعرفة طبيعته وإضافة إلى رغبتنا الخالصة وهدفنا من الموضوع هو:توضيح ما مدى إرتباط فقيد المسرح الجزائري بقضايا مجتمعه.

ولتحقيق هذه الغاية تم إختيار المنهج التاريخي كآلية منهجية يتم من خلالها الدراسة التحليلية للموضوع المطروح.

وللإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى تحددت معالم خطة البحث الذي تشمل على فصلين فصلا عن المقدمة والخاتمة.

ففيما يخص الفصل الأول تطرقنا إلى مظاهر نشأة المسرح الجزائري من خلال سبعة مراحل كل مرحلة كانت محددة بتواريخ معينة تم ذكرها ،كما تطرقنا إلى تقسيمات أهم المراحل من خلال تنظيرات أهم الأعلام في المسرح الجزائري، نذكر إدريس قرقورة صالح لمباركية، عز الدين جلاوجي ونور الدين عمرون.

كما تطرقت أيضا إلى المنهج التاريخي فتحدث فيه عن تعريفه خصائصه أهدافه أهم أعلامه(عند الغرب وعند العرب) وكذا بعض النماذج عن المسرح التاريخي.

وحتى تستكمل الدراسة غايتها وهدفها عمدنا في الفصل الثاني إلى تحليل مسرحية"الأقوال" وقمنا بإبراز الجانب التاريخي فيها، وبداية قمنا بتقديم ترجمة لعبد القادر علولة وأهم أعماله وكذا تجربته المسرحية كما قمنا بإبراز اثر علولة في مسرحية الأقوال وقمنا بدراسة البناء الفني للمسرحية.

وختاما قمنا بالحديث عن اللغة المستعملة والتي اتبعها"علولة" في مسرحية الأقوال.

وقد ارتأينا الاعتماد في هذا منهج يخدم موضوعنا، ومن المناهج التي تخدم عملية البحث، المنهج التاريخي الذي هو أسلوب علمي يتبع ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته للمخلفات التي تركها الأقدمون، ومن دراسته للكتابات التي دونت عنهم مما يشد إلى ما يتصل بالملاحظات بشكل يزيدها وضوحا، وهو يساعد على إسترداد الماضي تبعا لما يتركه من أثار وقد اتبعنا هذا المنهج عند التأريخ للمكان والزمان والشخصيات في المسرحية المدروسة.

كما إستفدنا من منهجين نراهما مهمين هما المنهج التحليلي والوصفي كونهم الأنسب طالما بصدد محاولة تحليل المسرحية.

ومن بين المراجع التي إعتمدنا عليها: مناهج النقد المعاصر لصلاح فضل، إضافة إلى النقد الأدبي ومناهجه لسيد قطب، بعلي حفناوي، الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري: القط عبد القادر، فنون الأدب المسرحي إضافة إلى المراجع الأخرى المدونة في الفهرس.

ومن جملة الصعوبات التي اعترضنا في هذا البحث نذكر:

1-عدم عثورنا على دراسات سابقة في هذا الموضوع، باستثناء شذرات من هنا وهناك.

2-النقص الكبير التي تعانيه المكتبة الجزائرية.

3-عدم حصولنا على العرض مصورا.

4-ضيق الوقت بالنسبة للفترة المقدمة لانجاز ها البحث.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل شكرنا وامتناننا للأستاذ المشرف"قارة محمد سليمان" الذي لم يدخر جهدا في مساعدتنا وتزويدنا بمختلف التوجيهات القيمة التي خدمتننا في بحثي هذا، فجزاه الله خيرا وجعله ذخرا لطلاب العلم، وله جزيل الشكر والتقدير والاحترام.

وبعد إننا نزعم بأن هذا العمل قد وصل إلى مستوى النضج، فهو عبارة عن محاولة منا، فان كنا قد وفقنا إلى ما نصبوا إليه فذلك من فضل لله تعالى وتوجيهات أستاذينا الفاضل، وان قصرنا في بعض الجوانب فما كان ذلك يقصد منا ونتمنى أن نكون في مستوى هو الخطوة وهدفنا هو منفعة مكسبنا بهذا البحث المتواضع ونسأل الله التوفيق والسداد.

الفصل الأول: المسرح الجزائري ومراحله

المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري (مراحله) وأهم الرواد

المبحث الثاني: مراحل المسرح الجزائري عن أهم الأعلام

المبحث الثالث: المنهج التاريخي

المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري (مراحله) وأهم الرواد:

أولا: مظاهر النشأة:

كثيرة هي الآراء حول المسرح الجزائري إلا أن هذه الآراء ليست على مستوى المسؤولية في النقد الموضوعي البناء لأنها شفوية غير مدونة، عرضت في مقالات صحفية يغلب عليها طابع السرعة، وبما أن هذا المسرح في حد ذاته قد مر بعقبات كثيرة أيام الثورة وزمن الاستقلال ولاسيما في الستينات والسبعينات، فإنه يتطلب من الحديث عن همومه وقضاياه، حتى نتمكن من رصد معطياته، وتقويم معاناته، لطالما أن الثورة الثقافية في الجزائر تعمل على إستيعاب الواقع الثقافي فلماذا نقف مكتوفي الأيدي أمام المسرح الجزائري دون أن نقدم الرؤيا الشاملة لمعطياته

إن المتتبع لنشأة المسرح الجزائري سيجد نفسه لا محالة يرد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت أثاره قائمة حتى اليوم شاهدة على رسوخ بين تحصيل وتأصيل هذا الفن في الجزائر، ومن ثمة يجدر بنا أن نبدأ من تاريخ الفرجة والإبداع الشفوي، « فبالرغم من أن السكان القدامى لدول المغرب العربي لم تصلهم عروض مسرحية من الحضارة الإغريقية في عهدها، ولا من فنون العرض المسرحي للشعوب بالأخرى، إلا أنهم كانوا يستعملون عروضا للفرجة وألعابا بهلوانية وطقوسا احتفالية»[1] وهذا ما يدل على أن بداية انطلاقة المسرح يعتبر ضمن الدراما لم يكن محض صدفة بل كانت تبنى وتتطور عبر مراحل مختلفة إلى أن انتهى بها المطاف إلى ما هو عليه اليوم « إن المسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التاريخ، وان هذه الجذور قد تطورت في بداية التاريخ ثم أثناء تواجد الرومان، كما له جذور عربية إسلامية ».[2]

للمسرح الجزائري جذور وبدايات يعود الأصل فيها إلى ما قبل التاريخ ونلاحظ هذه الجذور أن صح القول في التراث الشعبي أو ما يعرف بما قبل المسرحية وكانت متمثلة في طقوس الاحتفالات الشعبية وكذا أشكال أخرى مكتملة مسرحيا ودراميا مثل: القوال الحلقة، وخيال الظل ودمى القراقوز ثم جاء تطور هذه الجذور مع البدايات التاريخية « ففي القرن التاسع عشر أقيمت عروض القراقوز لأنها كانت تحرص على الثورة ضد سلطات الاحتلال وتقدمها في صورة ساخرة، إن كثيرا من الرحالة قد شاهدوا عروض القراقوز وخيال الظل في مثل قسنطينة

[1] نو الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة ، شركة باثنيت، الجزائر، ط1، 2000، ص08.

[2] أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة 1 نوفمبر 1954) ، دار الساحل للكتاب، الجزائر، ص46.

ومستغانم ولاحظوا توظيف هذا الشكل المسرحي الذي نقله الأتراك إلى شمال إفريقيا لاحظوا توظيفه في مقاومة الاحتلال الفرنسي، وربما يكون شكل القوال والحلقة أكثر فاعلية في مقاومة الاحتلال الفرنسي».[1]

هذه كانت البدايات الأولى للمسرح الجزائري في أشكالها البسيطة والهدف منها كان الترفيه والتسلية «وأن المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية المزدحمة بالسكان أنه مسرح ارتبط بالغناء وبلغة شعبية حقيقية قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور بل وإضراب دون التفرج».[2]

إذ إنتشرت في البداية أنواع متعددة للاحتفالات الشعائرية كانت هذه البدايات الأولى لنشأة المسرح الجزائري.

ثانيا: مراحل المسرح الجزائري:

مر المسرح الجزائري خلال تطويره بمراحل نذكرها بـ:

المرحلة الأولى: 1921–1926:

وفي هذه كان غياب الجزائريين أنفسهم واضح في المسرح، بل كانت مبادرة من الفرنسيين على الرغم من أن بعض المسرحيين العرب «كجورج الأبيض، وقدوم فرقته في ربيع سنة 1921 هذا الحدث الأكبر الذي هز المثقفين الجزائريين من الشباب».[3]

هذه التظاهرة قد منحت للشعب الجزائري فرصة ثمينة تعرف من خلالها على المسرح العربي، وبالرغم من ذلك إلا أن هذا الحضور لم يحقق نجاحا كبيرا وذلك بسبب حالة المثقف الجزائري في تلك الفترة واهتمامهم بأوضاعهم الحياتية، ونقص الثقافة لديهم وهذا ما جعل "الأمير خالد" آنذاك يشرف بنفس على جمع المتفرجين وكذا حملات الدعاية وذلك قبل أيام من إقامة هذه العروض «على الرغم من جهوده الكبيرة في سبيل الإعلام، فإنه لم يستطع أن يجمع سوى بضعة متفرجين من الطلاب والمثقفين الذين كانوا ينتمون إلى الأندية والمؤسسات الثقافية المختلفة على أن هذا العدد تزايد في عروض لاحقة، إذ بلغ عدد الحضور في العرض الأخير (مجنون ليلى) ما يقارب السبع مائة متفرج».[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 47.

[2] كاتب مصطفى، من المسرح الجزائري الى المسرح الوطني الجزائري، مقالات وكتابات غير منشورة، مقامات النشر والوزيع، تر الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح: ط1، 2012، ص43.

[3] بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص13.

[4] M-ba chtaraz i Memoires 1919-1939 SND alger-1968 p40.

ومما هو معروف أن جل المسرحيات التي قدمها جورج الأبيض وفرقته كانت مواضيعها مستوحاة من عمق التاريخ العربي، وهذا واضح من خلال عناوينها: "شارات العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" و"مجنون ليلى" إذ كانت اللغة العربية تطغى على سيناريوهاتها وبالتالي لم تلقى النجاح المطلوب لأن الشعب الجزائري آنذاك كان يعاني من الجهل والأمية وبالتالي هذه اللغة لا تتعلق به ولا تمده بأية صلة، بالإضافة إلى غياب الثقافة المسرحية لديه وابتعاده كل البعد على ارتياد قاعات العرض.

«لكن غياب الشعب الجزائري في الثقافة المسرحية وقاعات العرض لم يكن مطولا فبفضل ما تركته هذه التمثيليات من انطباعات في نفوس الشباب المثقف، لم تمر سنة واحدة حتى ظهرت فرق مسرحية جزائرية منها "فرقة جمعية الآداب والتمثيل العربي" على يد "الطاهر علي الشريف" سنة 1921، وقد قامت بعروض لمدة ثلاثة سنوات حتى انتهى أمرها بالإفلاس».[1]

وعندما نقول إفلاس هذا لا يعني زوال الحركة المسرحية الجزائرية بل على عكس فبقدوم الممثل التونسي "عزوز باي" والذي كانت له إسهامات كبيرة في مساعدة الشباب الجزائري المثقف والرغبة في الاستفادة من خبرته وذلك بتقديم عروض مسرحية على شكل (سكاتش) مسرحية "خياط وخياطة" إذ سجل عدد المتفرجين مما يزيد عن ثلاثة مائة متفرج، ولم تكن هذه المسرحية هي العرض الوحيد بل جاءت بعدها عدة مسرحيات أخرى، حيث تميزت تلك الفترة بانتعاش وحماسة في تكوين فرق مسرحية والاهتمام بالمسرح فبذلك نجد أن المسرح الجزائري أثر مروره بتجربة تاريخية مع "فرقة" جورج الأبيض وكذا فرقة الآداب والتمثيل العربي الجزائري إستطاع أن يعايش العروض المسرحية المتوالية، ذلك مما ساعد على التحرر شيء فيشأ من قيود شتى، خاصة تلك التي كانت تعد المسرح زندقة، ومن الآثار التي خلفتها هذه الزيارات ظهور فرقة مسرحية أسمها "محمد مصالي" العائد من لبنان محملا بالكتب العربية من ضمنها عدة مسرحيات كمسرحية في "سبيل الوطن" والتي عرضت عام 1922. هذه الفترة تعتبر بداية للمسرح الجزائري وكان الممهد له المسرح الفرنسي، وأما المسرح العربي المشرقي فقد كان لقاء تعانق وتعاطف مما أدى إلى خلق حركة مسرحية في الجزائر إستطاعت أن تحقق أهدافها وتجاوز الصعوبات التي اعترضنها.

المرحلة الثانية: 1926–1934:

وقد عرفت هذه المرحلة ظهور الفنانين الذين قدموا مسرحيات واقعية إهتمت بقضايا الشعب وبالمقاومة السياسية، التي بدأت في مطلع العشرينيات وقد وصف (مالك بن نبي) هذه الفترة بقوله: «حوالي عام 1926، بدأت في الأرض حركة، وكان ذلك بإعلانات جديد وبعد لحياة جديدة. فكأنما هذه الأصوات

[1] المرجع السابق، ص44.

استمدت من "جمال الذين الأفغاني" قوتها الباعثة، بل وكأنها صدى لصوته البعيد، وقد بدأت معجزة البعث الجزائري المحذر بأي تحرك وبأنها من يقظة جميلة مباركة. يقظة شعب ما زالت مقلتاه مشحونتين بلزوم فتحولت إلى خطب ومحادثات وجدل، وهكذا استيقظ المعنى الجمالي وتحولت مناجاة الفرد إلى حديث الشعب». [1]

ومن أشهر الممثلين المسرحيين في هذه الفترة، نذكر رشيد القسنطيني وسلالي المدعو "علالو" و"دحمون" فقد كتب "علالو" مسرحية جزائرية بعنوان "جحا"، والتي عرضت يوم 12 أفريل سنة 1926 على خشبة المسرح الجديد "كرسال" (سابقا)، كتبها باللهجة العامية مراعاة للمستوى الثقافي الجمهور تلك الفترة وعرف "رشيد القسنطيني" في تلك الفترة بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة، حتى قال عنه "كاتب ياسين" "شابلين الجزائري"، وأبرز شخصية تمثلت في تلك الفترة هو ظهور "محي الدين باشطارزي" الذي كان يهدف من خلال مسرحياته إلى خلق تربية دينية وقد كتب صحيفة الجزائر الأحداث في هذا الصدد قائلة «هدف باشطارزي لم يكن تجاريا وكل مسرحياته تبين أنه كان يطمح في هذه الفترة إلى هدف وحيد وهو الرفع المعنوي والأخلاقي للمسلمين». [2]

المسرح الجزائري في هذه الفترة بالذات قد اهتم وبشكل كبير بجميع أشكال الآفات الاجتماعية كالخمر وتعدد الزوجات، ولم يبق المسرح الجزائري في اتجاه واحد بل حاول إيجاد اتجاه جديد له، وذلك من أجل كسب الجمهور وكذا إنتاج طابع خاص به، حتى يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية، وقد جسدت تلك الفترة أهداف خاص بالمسرح ومن ضمن هذه الأهداف التأكيد على هوية الثقافية الإسلامية العربية، محاربة الآفات الاجتماعية كما سبق الذكر وكذا تنمية الجانب الأخلاقي، وإذا ما نظرنا إلى هذه الأهداف وجدناها تعكس الواقع الاجتماعي المعاش بمضمون ثوري بلغة تشعبيه بسيطة (عامية) والعودة إلى التراث من أجل معالجة قضايا معاصرة كمسرحية (جحا) تلك الأسطورة التاريخية، والتي كانت تبين الوجه الحقيق للحاكم وفي نفس الوقت تجسد المشاكل الاجتماعية اليومية للمواطنين.

المرحلة الثالثة: 1934–1939.

تعد هذه المرحلة هي المرحلة التي كان بروز المسرح الجزائري واضحا بشكل كبير، حيث كان ظهور الأحزاب السياسية الوطنية دورا في إعطاء المسرح الطابع السياسي، وقد زاد نشاط "رشيد القسنطيني" الذي كتب لفرقة الشعبية مسرحيات نقدية ساخرة خلقت نوعا من العلاقة المزدوجة بين المسرح والجمهور، وكان استعمال

[1] انظر نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، 1945-1981، ص18.

[2] بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص12.

اللهجة العامية يخضع لظروف أملاها الواقع السياسي لتلك الفترة، إذ كانت السلطات الاستعمارية تحرم استعمال اللغة الفصحى فوجد رجال المسرح اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى وللوصول إلى الجمهور الذي كان يعاني من الأمية، أما مضمون المسرحيات فكان يدور أساسا حول ضرورة النضال السياسي وإبراز تاريخ هوية شعبنا وعن الكتاب المنتمين إلى جمعية العلماء المسلمين نذكر "محمد العيد آل خليفة" عام 1938 والذي كتب مسرحية شعرية بعنوان "بلال بن رباح". [1]

بسبب الأوضاع السياسية السائدة في هذه الفترة لم يكن هناك علاقة ما بين المسرح والجمهور خاصة وأن العروض المقدمة من قبل، كما ذكرنا فرقة "جورج الأبيض" والتي كانت تكتب وتقدم باللغة العربية الفصحى وهي اللغة التي شكلت صعوبة التلقي لدى جمهور المتفرجين، فكان هناك تنازل وإخضاع اللغة العامية وأكبر سبب لبروز هذه اللغة هو الوضع السياسي والتضحيات وإبراز هوية الشعب وكتابة تاريخه.

المرحلة الرابعة: 1939–1945.

وهي فترة الحرب العالمية الثانية، حيث حدث انقطاع ما بين المسرح والجمهور، لتزايد القهر الاستعماري وبروز الأحزاب السياسية الوطنية في شكل جبهة مناهضة للاستعمار الفرنسي الذي وقف بالمرصاد لمدة التطورات «ولم يكن المسرح بعيدا عن هذه التطورات لذلك تم تشديد الخناق عليه، لدوره في أذكاء الروح الوطنية في الجماهير، وكان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن، فكان في مستوى تلك الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري». [2]

وقد عمل الاستعمار آنذاك جاهدا على إفشال الهدف السامي لتجربة المسرحية وعمل على سد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية والتي كانت تزور الجزائر بهدف إيصال الثقافة المسرحية لشعب تلك البلاد ومن أجل معالجة القضايا السياسية والاجتماعية المطروحة في تلك الفترة ورغم جهود هذه الفرق إلا أن الاستعمار لم يتوخى في قطع هذه الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية، وذلك بهدف عزل الجزائر عن الوطن العربي، وكذلك طمس هويته وإبعاده عن الرأي العام حتى لا يكن له فرصة تقرير مصيره، وإبعاد عن الوطن العربي الذي كان يدعم قضية شعبنا، ولم يكتفي الإستعمار بهذا فحسب، بل تجاوزها إلى حد إغلاق القاعات المسرحية وكذا منع العروض التي كانت تتضمن رسالة صادقة وتوعية شعبنا، الأمر الذي دفع المسرحيين الجزائريين نحو الاقتباس فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني، و«رغم محاولات الطمس والإجهاض تحدى رجال المسرح

---

[1] المرجع السابق، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص17.

الإستعمار وبروز مسرحيتين أخريتين نذكر منهم "محمد الثوري" و "مصطفى قزدلي"».[1] عمل الإستعمار بكل ما لديه من قوة على إزالة وجود المسرح والمسرحيين الجزائريين وكذا قطع الصلة بين الفرق المسرحية العربية، وذلك من أجل السيطرة المطلقة على هذا الشعب وكيانه، وأخذ حقه في تقرير مصيره والدفاع عن حقوقه وفهم الأوضاع الراهنة عن طريق التوعية المسرحية، لكن رغم هذا لم ينل مراده وباءة المحاولة بالفشل مثل كل مرة.

المرحلة الخامسة: 1945–1962.

هذه المرحلة إمتدت إلى غاية الاستقلال بحسب ما حددته هذه الفترة، لا نستطيع أن نقول أن ذوق المتفرج الجزائري أو المثقف قد ارتقى إلى المستوى المطلوب، لكن في نفس الوقت يمكن أن نقول أنه قد دفع بعجلة تذوقه إلى الأمام مقارنة مع البدايات الأولى، «كانت محاولات مسرحية كتبت بالفصحى فقد كتبت عدة مسرحيات في هذه الفترة».[2]

من ضمن هذه المسرحيات نذكر، مسرحية "الناشئة المهاجرة" سنة 1947 لـ"محمد الصالح رمضان" والتي قام بكتابتها سنة 1947 وكان موضوعها يدور حول الهجرة النبوية الشريفة، ومثلث لأول مرة في تلمسان، وكذا مسرحية "الخنساء" للكاتب نفسه، ومسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني ومسرحية "المولد" لعبد الرحمان" ومسرحية "ضيعة البرامكة" أو "بن رشد " ومسرحية "أبو الحسن التيمي" لأحمد رضا حوحو" سنة 1947 والذي أسس فرقة "المزهر القسنطيني عام 1949، «كما كان لمحمد الطاهر فضلاء دور في المسرح العربي والذي كتب باللغة الفصحى عدة مسرحيات وأسس عام 1947 فرقة "هواة المسرح العربي"، ومن أعماله "الصحراء" التي اقتبسها من مسرحية لـ"يوسف وهبي"، إلى جانب "شباح الملكي" الذي برز قبل هذه المرحلة وكتب مسرحيات عرضت في بسكرة والعاصمة وفي العديد من المدن الجزائرية، وهو من الشخصيات المسرحية المجهولة في تاريخ المسرح الجزائري».[3]

إن إنشاء عدة فرق مسرحية ودعمها كان له الفضل الكبير في ترسيخ وتطوير المسرح والمسرحيين، خاصة أن الموضوعات المعالجة آنذاك كانت حول الجانب السياسي والوضع المعاش وهذا ما زاد من اهتمام الشعب بالمسرح وتزايد عدد المتفرجين، وذلك لان كل متفرج كان يرى نفسه في ذلك الممثل المسرحي، إذ كان يعالج همومه وينطق ضمنه دون أن يتكلم أو حتى يشير لذلك.

[1] المرجع السابق، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] حديث مع شباح الملكي نقلا عن المرجع نفسه، ص27.

المرحلة السادسة: 1962–1977.

بدأ المسرح عهدا جديدا بعد الاستقلال، فكان اجتماعيا وسياسيا في الوقت نفسه، فهو اجتماعي لأن على المسرحي أن يناضل في سبيل تحقيق التطور لكل الفئات المحرومة، وهو سياسي لان هذا النمو والتطور لابد أن يتم في إطار الرؤية السياسية الاشتراكية إذ « بدأت رحلة جديدة بتمام المسارح وإنشاء المسرح الوطني الجزائري وتتحول مهمة المسرح إلى مواكبة البناء والتشييد، فاضطلع "مصطفى كاتب" بمهمة تنظيم وإدارة المسرح الوطني الجزائري وفق إستراتيجية محددة جامعا في غضون ذلك بين التمثيل والإخراج والتدريس، وإن الفضل كل الفضل يعود له في إنشاء كل من معهد الفنون الدرامية ومجلة "الحلقة" ونشاطاته على جميع الأصعدة من الكثافة بمكان»[1]، فأخذ المسرح الجزائري بعد رحيل الاحتلال من أرضه، النهوض وكان عليه أن يساهم في التحولات الاجتماعية، والاقتصادية، حيث شهدت فترة (1962–1972) ازدهار في نشاط المسرح الجزائري كما وكيفا، كما إلتم شمل المسرحيين الجزائريين في الوطن بعد الاستقلال، وأسست الحكومة الجزائرية المسرح الوطني عام 1963، وقد جاء في اللائحة الصادرة عن الإدارة المسرح الوطني برئاسة "مصطفى كاتب" ما يلي: «إن المسرح يظل ملكا للشعب يكون أداة فعالة لخدمته مسرحيا سيكون معبرا عن الواقع الثوري الواقعية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل خادما للحقيقة في اصدق معانيها سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب»[2].

وإصدر قانون التأميم في فبراير 1963، وكان من نتائجه إنشاء مدرسته برج الكيفان عام 1965 وشهدت الحركة المسرحية قفزة نوعية، فطرحت القضايا الاجتماعية كالطلاق والشعوذة «وقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح حوالي ثمان وثلاثين مسرحية وتمحورت تلك المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية وسياسية».[3]

وتميزت تلك المسرحيات بكونها كوميدية بسيطة وجزئية، تستهدف توصيل الكلمة إلى الجمهور عبر معرفة حقيقة بنفسية الجمهور، لا تضحك الجمهور فحسب بل تجعله يضحك على نفسه، والتعبير باللهجة العامية البسيطة المتناولة التي يفهمها العام والخاص، وبعد تطبيق سياسة اللامركزية معظم الأعمال إلى انتقاد الواقع الاجتماعي وبرزت ظاهرة التأليف الجماعي «ومركزية النشاط المسرحي، جعل من الدولة الجزائرية تتخذ قرارا سنة 1972 يستهدف لا مركزية النشاط المسرحي، ونصت على إنشاء مسارح جهوية في وهران وعنابة، قسنطينة

[1] مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، ص19.

[2] النص القانوني للمسرح، مجلة حقائق تصدر عن المجلس الشعبي لولاية الجزائر العدد 48، 1988، ص46.

[3] ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص163-164.

سيدي بلعباس وأنتج المسرح الوطني بالعاصمة في هذه الفترة مسرحيات رباب الفتوح، بوجدبة، سلاك الحاصلين، العاقرة، دائرة الطباشير القوقازية بني كلبون، قف، آه يا حسان... الخ، وأنتج المسرح الوطني بوهران أنتاجها جماعيا... مسرحية للأطفال... »،[1] ونلاحظ من خلال هذا القرار الذي أصدرته الحكومة الجزائرية، أن المسرح أصبح له صوتا في أغلب ولايات الجزائر، وقد تنوعت المسرحيات وأشكال تقديمها كما قدم لمختلف الفئات العمرية للمجتمع، بما فيها الأطفال لكن في هذه السنة وقع المسرح الجزائري في نوع من الضعف والركود بحيث أصبح المسرح «مؤسسة ذات طابع صناعي تجاري الأمر الذي عجل بميلاد أزمة مالية حيث بلغت مديونية المسرح سنة 1972 حوالي مليار سنتيمم».[2]

وهذا أدى إلى الضعف والركود في هذه الفترة إغفال مسائل جوهرية كتكوين الممثلين المحترفين والمخرجين، طبيعة النصوص المسرحية الجديدة ذات الأبعاد الدرامية وبذلك يكون المسرح الجزائري قد دخل الأزمة الفنية والركود مند أن ابتعد عن المجتمع « ولكن سرعان ما عاود المسرح المركزي بالعاصمة السيطرة مرة أخرى على النشاط المسرحي عام 1977، وقدم مسرحيات (فرسوسة والملك، عفريت وهفوة، بونوار وشركائه، جحا والناس، بعدما أصاب الشلل المسرح الجهوي».[3]

بالإضافة إلى هذه المسرحيات هناك أعمال مسرحية أخرى استطاع المسرح الوطني أن ينتجها بين سنة «1978 و1981 منها: الأقوال، المحقور، فلسطين المخدوعة ملك الغرب أو سلطان الغرب، أنت وأنا، ميمون الزوالي، وبلغ عدد المسرحيات المنتجة خمس مسرحيات فالمسرح الوطني أنتج أربع مسرحيات مقتبسة ومسرح وهران مسرحيتين ومسرح سيدي بلعباس ثلاث مسرحيات ومسرح عنابة ثلاث مسرحيات كلها مقتبسة».[4]

ويتضح لنا من خلال ما تقدم أن المسرح الجزائري الحديث مند الستينات تميز بالابتكار والإبداع، وعلى أسس التأليف المسرحي المحلي أو الاقتباس، كرافد يعنى بالتجارب المسرحية الجزائرية «ويفخر الجزائريون بشهادة "شيغيفارا" بعد مشاهدته لعرض مسرحي بقاعة الأطلس في واحد من احتفالات التحرير، قيل لي لا يوجد مسرح في الجزائر، لكن رأيت المسرح الثوري بعيني راسي في الجزائر».[5]

---

[1] المرجع السابق، ص318.

[2] بيوض أحمد، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926-1989)، ص109.

[3] إبراهيم احمد، الدراما والفرجة المسرحية، ص318.

[4] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ص105.

[5] إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، ص318.

إذن شهدت فترة ما بعد الاستقلال حتى الثمانينات ازدهارا ملحوظا وإنتاجا مسرحيا معتبرا، لكن المسرح الجزائري رغم تطوره وازدهاره في الفترات السابقة إلا انه شهد مرحلة أخرى يمكن وصفها بمرحلة الركود قبل عودة الانتعاش.

المرحلة السابعة: 1977–1985.

قد بدأت بوادر الركود في أفق المسرح الجزائري « فلقد اجمع المسرحيون على أن بداية تأزم المسرح الجزائري كانت بدءا من سنة 1980، فقد تأثر المسرح أيضا باللون الجديد للحياة السياسية بالجزائر».[1]

أما الفنان "مصطفى كاتب" فقد قال عن المسرح سنة 1985 المسرح الجزائري يعيش حالة من الجمود الانتقالي فرصتها عليه ظروف المرحلة السياسية ويقول مخلوف بوكروح «هل من المعقول أن لا تقدم المسارح الوطنية الرسمية في الجزائر وخلال موسم (1980–1981) أي عمل مسرحي يذكر».[2] وبالرغم من هذا التراجع الملحوظ للإنتاج المسرحي الجزائري إبان هذه الفترة استطاعت المسارح الجهوية الصمود، بفضل وطنية رجاله الذين واصلوا المسيرة مساهمين في إثراء الحركة المسرحية بنصوص من التراث العالمي، فأنتجوا العديد من المسرحيات مالت معظمها إلى انتقاد الواقع الاجتماعي «الميل إلى الاقتباس أكثر من أنواع الإبداع والتأليف وما يؤخذ عن المسارح الجهوية ابتعادها عن الطباعة وعدم اهتمامها بذلك، حيث لا نجد أي مسرحية عرض وطبعت في كتاب للتوزيع إلى غاية 2000».[3]

وإذا ما تتبعنا الحركة المسرحية سنلاحظ دون شك تغيرا واضحا، بل تطورا ملحوظا في الفن المسرحي من النص إلى الإخراج «التي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا».[4] فانتعش المسرح وبرزت أقلام إبداعية جديدة فكتب "محمد مرتاض" مسرحية الانتهازية ونشرها سنة 1986 عالج فيها واقع الإدارة إضافة مسرحية النار والنور التي كتبها "صالح لمباركيه" ومثلت سنة 1988 في الجزائر، نلاحظ أن مجموع النصوص المسرحية المؤلفة من عام 1983، 2006 بلغ مائة وثلاث وثمانين نصا مسرحيا.

[1] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار المغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص162.

[2] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص123.

[3] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص225.

[4] مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، 1995، ص35.

المبحث الثاني: مراحل المسرح عند أهم الأعلام:

تناولنا من خلال هذا المبحث مراحل المسرح الجزائري كما نظر إليها المسرحيون الجزائريون ألا وهم: نور الدين عمرون، عز الدين خلاوجي، صالح لمباركة وإدريس قرقوة، وقد قسم هؤلاء المسرح الجزائري إلى العديد من المراحل نذكر فيها ما يلي: مرحلة الدولة العثمانية، مرحلة الاستعمار الفرنسي، مرحلة ما قبل التاريخ، مرحلة بداية التاريخ، مرحلة التواجد الروماني، مرحلة العصر الحديث، مرحلة المسرح خلال القرن التاسع عشر، مرحلة المسرح خلال سنة 1999إلى 1921 مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى:

1- **مرحلة الدولة العثمانية:** يذكر نور الدين عمرون المسرح الجزائري خلال هذه المرحلة وذلك من خلال كتابة (المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000)، وخلال هذه الفترة كانت الجزائر تحت حكم الدولة العثمانية وذلك مع نهاية القرن السادس عشر، وقد تأثرت هذه الأخيرة بعدة اتفاقات «وقد عرف الشعب الجزائري أنواعا أخرى من مظاهر الفرجة الفنية في عهد الدولة العثمانية، لكن الكثير منها وصل وتعرف عليه الشعب الجزائري قبل دخول العثمانيين وأنواع جديدة ظهرت مع دخول الأتراك وأهمها"ساندي وير"».[1] وهو نوع من أنواع الفرجة الفنين، تنحدر جذوره من ميكر اندونيسيا، وقد عرفه الكثير من سكان جاكرتا، وهو استعمال موسيقى الهول مع الهزل، ولم يكن هذا النوع وحده، فقد اكتشف الجزائريون في الفترة الممتدة من (1818،1830) وفي فترة الحكم العثماني عدة أنواع أخرى من أشكال المسرح، إذ أنه تم تخصيص أماكن معينة لمثل هذه النجمات، تمثلن هذه الأماكن في المقاهي والساحات العمومية وكذا الأسواق، إذ أن الممثل كان «يصعد إلى المنصة أو يتصدر الجلسة أو الحلقة ممثلون رواة، يحكون قصصهم بأسلوب مؤثر بالمبالغات، وما يجري لأبطالهم ما مغامرات، وأهوال وانتصارات، وبعد انتهاء الدور تجمع التبرعات المالية».[2] وهذا يوضح لنا أن أشكال المسرح في هذه الفترة كانت تعتمد على الإلقاء، إذا يتصدر الممثل أو الراوي الخشبة ويكون له الشرف تصدر الجلسة ويبدأ في سرد حكاياته معتمد في ذلك على أسلوبه الخاص الذي يستطيع أن يقنع به المتلقي، وهذه العروض الفرجوية لم تكن تقام من أجل المتعة فقط بل من أجل إيصال رسالة هادفة للمتفرج أيضا كم كانت لجمع التبرعات، فالمسرح الجزائري خلال هذه الفترة كان تعدد الأهداف والطموحات، ويؤكد أبو القاسم سعد الله أنه في «العهد العثماني كانت عروض... يجمع بين المسرحية أو التمثيلية أو حكاية أما هدفها فكان أساسا للترفيه الاجتماعي».[3] هنا يمكننا القول أن أشكال الفرجة من

[1] Encyclopedia univercials smollett thuephie volumù : 15p 1057.

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، نقلا عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، طرق بسكرة، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص34.

[3] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني، ص215.

خلال العهد العثماني اختلفت تسمياتها، ومن هذه التسميات، المسرحية التمثيلية، أو الحكاية، لكن الغاية كانت واحدة مشتركة أساسا في الترفيه الاجتماعي، وكذا معالجة القضايا الاجتماعية من خلال إيصال رسائل هادفة.

ومن بين أشكال الفرجة أيضا في العهد العثماني نذكر(القراقوز والدمية) وهذه الأخيرة كانت تعرف عند الشعوب العربية الإسلامية وذلك من قبل دخول العثمانيين، ومن بين هذه شعوب الشعب الجزائري، كان كثير من المؤرخين لا يفرقون بين مسرح خيالي الظل والقراقوز ومسرح الورطائيني كما سبق وذكرناه (وهو من أصول تركية) والسبب في ذلك نقص المعرفة والدراية بالمجال المسرحي في الجزائر آنذاك، نقول عن القراقوز أنه نوع مسرحي يشبه خيال الظل كما أنه يوجد اختلاف بينهما في كون هذا الأخير يعتمد على الدمية والراوي الذي يكون خلف الستار مستخدما في ذلك الشمع والنار من أجل الإضاءة خلف الستار ودلك حتى يكون الخيال ظاهرا بشكل واضح، أما في العهد التركي عرف تطورا وانتشارا كبيرا في كل مناطق القطر الجزائري، وفي ذلك شهادات لبعض الرحالة الأوربيين الدين قاموا بزيارة الجزائر، هذا كان نظير نور الدين عمرون المسرح الجزائري خلال مرحلة الدولة العثمانية، وليس "نور الدين عمرون" وحده من تحدث عن هذه الفترة بالنسبة إلى المسرح الجزائري بل ذكرها "عز الدين جلاوجي" أيضا من خلال كتابه"النص المسرحي في الأدب العربي الجزائري إذ قال أن الشعب الجزائري في هذه الفترة عرف أشكالا عديدة من أنواع المسرح وهذه النقطة يتفق فيها مع نورا لدين عمرون، أشكال المسرح يقول"جلاوجي": «كانت تلقى في الأسواق والساحات العامة والمقاهي، والخيام الخاصة، إذ يصعد إلى المنصة ويتصدر الجلسة أو الحلقوم ممثلون، ورواة يحكون قصصهم بأسلوب مؤثر ملئ بالمبالغات وما يجري لأبطالهم من مغامرات وأهوال وانتصارات، وبعد انتهاء هذا الدور تجمع التبرعات المالية».[1] نجد خلال هذه الفترة أشكالا أخرى قد تطرق إليها "عز الدين جلاوجي" يحتوي على الكثير من المبالغة والتشويق بأسلوب مؤثر، ويسرد ما يحدث للأبطال في بعض المغامرات ومن هنا نفهم أن المسرح في هته الفترة كان يعتمد على السرد الذي يقوم به الممثل وهو يمثل صورة الراوي أو الحاكي، كان يحمل في طياته رسالة اجتماعية هادفة بالإضافة إلى البدايات الأخرى كالوعظ والإرشاد والنقد الاجتماعي والسياسي البناء، وقد كان أداؤها «يجمع بين المسرحية أو التمثيلية والحكاية أما هدفها فكان أساسا للترفيه الاجتماعي».[2] بالحديث عن الجذور الإسلامية العثمانية وطبيعة المسرح فيها الذي يرمي إلى الترفيه الاجتماعي بالدرجة الأولى، نكون قد جمعنا بالجذور التاريخية لفن المسرح الجزائري سواء غير العربية أو العربية التي تناولنا فيها المسرح في فترات مختلفة أو الجذور العربية الإسلامية.

---

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، سبتمبر 2000، ص34.

[2] عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص24.

هكذا نظر كل من "نور الدين عمرون" و"عز الدين جلاوجي" للمسرح الجزائري وطبيعته وكيفية تقديمه وذلك في فترة الدولة العثماني وهي المرحلة التي لم يتطرق إليها كل من "إدريس قرقوة" و"صالح لمباركية"، وتأتي مرحلة يمكن الحديث عنها بعد الدولة العثمانية عن مرحلة الاستعمار الفرنسي في الجزائر وكيف كان المسرح خلال تلك المرحلة، وقد نظر له "نور الدين عمرون" إذ ذكر في كتابه المسرحي الجزائري عنوان ذكر فيه المسرح الجزائري في فترة الاستعمار إذ عبر وقال: «المجتمع الجزائري لم يكن يعرف المسرح بمفهومه الأوروبي بل مارس واستلهم مسرح خيال الظل والقراقوز وأنواعا وأشكالا وألوانا من مظاهر الفرجة الفنية، التي انتشرت عبر الكيانات العربية الإسلامية أبرزها المداح والقوال(الراوي والحاكي) بفرجة الحلقة لأشكالها المتعددة، وقد سبق أن تحدثنا عن تبلك الأنواع من الفرجة الفنية التي منذ أن دخلت واحتلت فرنسا الجزائر سنة 1980».[1] عرف الجزائريون من خلال فترة حكم الدولة العثمانية للجزائر عدة أنواع للمسرح تمثلت خيال الظل والقراقوز لكنه لم يعرف معنى المسرح بالمفهوم الأوربي، إلى غاية مجيء الاستعمار الفرنسي فقد حاول الشعب الجزائري معرفة المسرح بمفهومه الأوروبي، كانت تلك حجة فرنسا في تنويم عقول الجزائريين وطمس الهوية الوطنية وذلك بتقديم المسرح للرعايا الجزائريين كما تريده وليس كما يجب أن يكون «وهذا يقودنا إلى دراسة سوسيولوجية لتكوين المجتمع الجزائري قبل الدخول، ويخبرنا "عبد القادر جغلول" عن المسرح، في تقديرنا أنه ليس من الممكن أن يدرك المرء تطور التكوين الإجتماعي الجزائري عشية الغزو وأن يراعي المكان الذي إحتلته هذا التكوين في توازن القوى التي كانت على نطاق حوض البحر المتوسط».[2] كان المجتمع الجزائري يتميز بتكوين إجتماعي قبل دخول المستعمر الفرنسي، هذا ما استوجب اللجوء إلى دراسة سيوسيولوجية الأولى التي وطئت قدم الإستعمار الأراضي الجزائرية لأنه كان هناك تكوين اجتماعي يميز المجتمع الجزائري ومع حلول المستعمر أصبح هناك تكوين اجتماعي وثقافي، قد فرضه الفرنسيون على الفرد الجزائري «وما يهمنا هنا في العنصر هو دراسة المسار المسرحي الجزائري في عهد السلطة الفرنسية وتحليل بعض العروض المسرحية والإبداعية والدرامية».[3] وفي هاته المرحلة التي تحدث عنها "نور الدين عمرون" قد قسم مرحلة الاستعمار الفرنسي إلى قسمين تحدث فيهما، القسم الأول عن المسرح الناطق باللغة الفرنسية، وقسم الثاني تحدث عن المسرح الناطق باللغة الفرنسية العامية.

[1] نورا الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، طريق بسكرة باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] المرجع نفسه، ص67.

2- المسرح الناطق باللغة الفرنسية في الجزائر: منذ الوهلة الأولى التي تنظر فيها إلى العلاقة الجزائرية الفرنسية نجد أن هذه الأخيرة تمتد منذ القدم، حتى أنه يمكننا القول أنها منذ القرن الثالث عشر أن صح التعبير، وقد زاد انتعاش هده العلاقة في العهد التركي، بداية هذه العلاقة كانت عن طريق التجارة، ثم تطورت أكثر من ذلك «ومنها تطورت إلى علاقات ثقافية، وكانت البداية الأولى بأول عرض مسرحي بالجزائر للمؤلف"دومينون" بعنوان "الفرنسيون في الجزائر سنة1804" تليها عروض مسرحية أخرى منها(أسرى الجزائر) للكاتب"بيرنو" سنة1817».[1] بدايات العلاقات الفرنسية الجزائرية كانت علاقة تجارية تطورت إلى سياسية بمساعدة الدول التركية، وذلك لما وجدت فيها من دوافع وحوافز وهذه الأخيرة جعلتها تتطورا بشكل ملحوظ إلى علاقات ثقافية، وهذه العلاقات الثقافية تجسدت في مجموعة من العروض المسرحية التي قدمت في الجزائر ولم تتوقف هاته العروض بل بقيت في تتابع مستمر.هذه كانت ملخص العلاقة الجزائرية الفرنسية قبل الاحتلال ولكن «ومع الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة1830 واجهوا مقاومة عنيفة معظمها كانت غير منظمة من مجموعات محلية وأخرى جهوية لم تأخذ الصيغة الوطنية، فكانت عبارة عن رد فعل لكن عانى منها الكثير الجيش الفرنسي، وأثرت على معنوياته، فحاولت السلطات الفرنسية الترفيه والتسلية على عساكرها، فاستعملت النوادي والمرافق الليلية في قصور البدايات ويداو في خلق فرق مسرحية للجيش في الثكنات».[2] وقد كان هدف فرنسا في ضرب عصفوريين بحجر واحد من الجهة الشرقية مع جيوشها ومن جهة أخرى إظهار الحضارة الفرنسية والثقافة الجمالية وإقناعهم بأنها تدعم مبادئ العدل والمساواة والأخوة، كان هذا هو مخطط فرنسا منذ أن وطأت أقدامها الأراضي الجزائرية، وحاولت إسكات الأهالي وإفشال المقاومة بمجموعة من العروض المسرحية، ووصفها بأنها ثقافة وبأنها تعمل على توعية الأهالي ورفع المستوى الثقافي لديهم ويخبرنا في ذلك الدكتور صالح لمباركة في قوله: «وقد أوحت الجزائر للكتاب الفرنسيين المسرحيين الفرنسيين، بما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية من سنوات(1830، 1925) مما أدى بالقوات العسكرية الفرنسية إلى التفكير ببناء مسارح بلدية في كبريات المدن، كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسطيف وباتنة، وتم تقديم عورض مسرحية داخل هذه المسارح كمسرحية "عبد القادر في باريس" والتي عرضت في باريس سنة1842...».[3] لقد كانت الجزائر بشعبها وبالظروف السياسية والاجتماعية التي تمر بها، بمثابة الهام وإبداع كثير من الكتاب المسرحيين الفرنسيين، إذ أنهم

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، ص24.
[2] نور الدي عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، ص68.
[3] صالح لمباركة، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، ص23.

إستطاعوا أن يؤلفوا عدة مسرحيات خلال سنوات تواجد الاستعمار الفرنسي في الجزائر، كانت معظم سيناريوهاتها من الواقع الجزائري، فقد كانت فرنسا تنظر إلى الجزائر وتتبعها مع أنها استثمار كبير وذلك حتى من الجانب الثقافي، وهذا ما شجع السلطات الفرنسية إلى إقامة مسارح بلدية في عدة مدن جزائرية وعرض عدة مسرحيات وهذا ما حدث فعلا «وقد اهتم الفرنسيون كثيرا بالتعليم وحاولوا ظهار سلوكيات الحضارة والثقافة الفرنسية المدنية الأوروبية وأسلوبها التمدني في الحياة وخاصة في الثقافة والفن والميدان المسرحي بصفة خاصة، وبدئها في تشييد بنايات مسرحية، وانطلقت ببناء دار الأوبرا بالجزائر العاصمة سنة 1850، تنفيذا لمرسوم "نابليون الثالث" تحت تصميم المهندسين المعماريين "شارسربو"، و"نيسار"، تم تشيده سنة1853، وتم أول عرض مسرحي بقاعة يوم 29 سبتمبر 1853، بدراما عنوانها "الجزائر بين سنة 1830-1853"».[1] وكان هذا العرض يتناول موضوع طريقة إحتلال الجزائر وأسر الداي العثماني، وبعدها ينتهي هذا العرض مع نهاية الفصل الأخير بمشهد الإمبراطور والإمبراطورة على رأسهم التاج الفرنسي.

هذا كان بمثابة الحافز الذي دفع فرنسا إلى يناء المسارح في باقي المدن مثل: قسنطينة، وهران، عنابة سطيف، باتنة وغيرهم ليس هذا فحسب بل أقامت قاعات للحفلات في المدن الصغرى وفي البلديات كذلك، والهدف من ذلك هو تهيئة الجو الأقلية الأوروبية التي كانت فرنسا تخطط لإسكانها الأراضي الجزائرية يقول في ذلك "نور الدين عمرون" «كما حاولت الإدارة الفرنسية إقناع بعض المثقفين الفرنسيين والأوربيين برسالتها الحضارية، بأنها دخلت شمال إفريقيا تحمل الحرية وأولية فرنسية هي التي دفعتها لاحتلالها الجزائر».[2] كانت فرنسا منذ البداية تحاول إقناع الأهالي بأنها تعمل جاهدة من أجل نشر الحرية والثقافة في أوساط الشعوب المغاربية ومن بينها الشعب الجزائري.

ولكن من وراء كل هذا كانت تخفي هدف وهدف كبير جدا، وهو تهيئة الجو من أجل استيطان الأوروبيين الأراضي الجزائرية، وأخذ ممتلكات الجزائريين، ومن أجل ذلك كله كانت تختبئ وراء قناع أن فرنسا وراء جلب الثقافة والحضارة لهدف الشعوب وذلك من خلال العروض المسرحية التي كانت تقدمها وبناء عدة مسارح في مختلف البلديات «إذ أننا نجد في 20 سبتمبر1883، يوافق المؤلف "فيكتور هيجو" على الرئاسة الشرفية لجمعية إتحاد الدراميين التي أنشئت سنة 1881».[3] كانت هذه بمثابة الانطلاقة لفنانين وعظماء المسرح

[1] Iiythhiieba ta pa aiie kca hipobha »ajikap »-ct-p26.

[2] نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري، ص36.

[3] Framcois vernet une petite chronique cite le loup théâtre.

الفرنسي، كما أن الجزائر في هذا العهد عرفت عدة لقاءات من قبل مثقفين فرنسيين، أمثال: «سارا برانار، موباسان، دودي، جورج صانت، فبريال ريجان، وآخرون».[1] وغيرهم كانوا قد أقاموا عدة عروض مسرحية «كانت الزيارة الأولى سنة 1864، بعرض مسرحية "غادة الكامليا" وحضرها دومان الابن، وفي سنة 1884، عرضت الممثلة المشهورة سارا برنار عدة مسرحيات أهمها: القلق، فيدرا للمؤلف راسيين، اندريانا لوكفرار، فروفرو... وقد وصلت الجزائر كوك ألان ابني وابنها جون في سنة 1894، وعرضوا مسرحية"السرور يترك الخوف والثمين المضحك" للمؤلف المسرحي موليير... وفي سنة 1912، قامت الفرقة المسرحية الكوميدية الفرنسية، ومعهم الممثلة فبريال ريجان، قامت بعرض عدة مسرحيات منها"مدام سان جان" للكتاب طاردو... ومسرحية "زوجة السلطان" للمؤلف داري نكود يمي، ومسرحية"صوف" كاتبها دودي....».[2] كما أن الزيارات المختلفة للمثقفين الفرنسيين للجزائر، عرفت الكثير من الإنتاجات المسرحية كما هو مبين سابقا كانت جل المواضيع تدور حول واقع الحدث في الجزائر، وأفضل مثال عن ذلك: «انري تبري لنرمان، (1882-1951) والذي ألف عدة مسرحيات يطلق على عناوينها (الاستعمارية)، تعالج الجو الاكزوتيكي لإفريقيا وحياة الأقليات الأوروبية وسلوكاتهم تجاه الأهالي، وكانت أنجحهم مسرحية سيمون simoun، التي كتبتها آنري تيري لنرمتان سنة1920 وأخرجها قالستوز باتي(1885-1952) ».[3]وهذه المسرحية كانت تعالج العاطفة الإنسانية وصلت القرابة والدم، ولا تختلف من إنسان إلى آخر وكذلك تعالج (أي مسرحية سيمون) الحالة النفسية المزرية وإذا المعيشية للأهالي، والظلم الذي كانت تمارسه السلطات الاستعمارية مع الأهالي وانتشار الآفات الاجتماعية من رشوة وفساد كل هذا في السنوات التي كانت فرنسا متواجدة في الجزائر.

كما أن أحداث المسرحية (مسرحية سيمون في الجزائر)، "لوراسان"، وهو معمر فرنسي مقيم بالجزائر مع حبيبته (عيشة الميبتيش) بعد مدة من إقامتها تلتحق بهما ابنته(كلوتيدا) إلى الجزائر كانت تشبه أمها المنوفية...يرى والدها فيها ملامح زوجته ومن تما تنشا بينهما علاقة حب قوية، هذا يدفعه إلى التخلي عن (عيشة الميتش) فيطردها من البيت، تبدأ هذه الحبيبة بالغيرة من هذا الحب الكبير وتعتبره مخالفا للقيم الدينية، فتقوم بقتل (كلوتيلدا) بهدف الانتقام.

[1] نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري إلى سنة2000، ص70.

[2] http.www iiyt hhileba t.a »ibichy iioihh toii apaochoro yeatpu « ctp.136 ,137.

[3] Ctop hr3aiiaihoeb-poiiehchoto teatpa tom7iipoq.a.t.o6pa3iioboii.cyp.99.

كانت هذه إشارة المسرح الناطق باللغة الفرنسية في الجزائر وذلك خلال العهد الفرنسي وفترة الحكم، وهذا يقودنا أيضا إلى الحديث عن جانب أخرى، وهو المسرح الناطق باللغة العربية العامية، وقد تطرق له "نور الدين عمرون" من خلال مرحلة الاستعمار.

3- المسرح الناطق باللغة العربية والعامية:

خلال فترة الحكم الفرنسي في الجزائر، تحدث الدكتور "نور الدين عمورن" ومن خلال كتابه المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، عن جانبيين من المسرح، سبق وتحدثنا عن المسرح الناطق باللغة الفرنسية إذ أننا قدمنا فيه مجموعة من عناوين مسرحيات كانت قد قدمت في هذه الفترة المذكورة، كما أننا ذكرنا مؤلفيها وأهم الأعلام في هذه الفترة، وهذا بطبيعة الحال يقودنا مباشرة إلى الحديث عن المسرح الناطق باللغة العربية والعامية: «أن المسرح الجزائري الناطق باللغة العربية والعامية في عهد الاحتلال الفرنسي، لم يبقى حكرا على الفنانين الموهوبين العاصميين، بل احتضنه الشعب الجزائري في كل مدينة وبعض القرى، وتحمس الجماهير للفن الجميل لأنها وجدت فيه وسيلة للتعبير، والتغيير، والتعبير عن همومها وطموحاتها، وهكذا نشأت فرق مسرحية في الكثير من المدن الجزائرية».[1] ومما ساعد على هذا هو وجود كثير من المباني المسرحية وكذلك قاعات الحفلات وذلك بكثير من المدن، زيادة على هذا قرار الحاكم الفرنسي بتخصيص مساعدات من ميزانيات البلديات للفرق المسرحية الناطقة باللغة العربية، وحتى أن كان هذا القرار متأخر «في صف 1946، قررت الإدارة الفرنسية ودعامتها في الجزائر، ضرورة الاعتراف الجزئي بكيان المسرح العربي، تبعا بضرورة التغيير التشكيلي للعلاقات الفرنسية والجزائرية بعد الحرب العالمية الأخيرة...ففي خريف هذه السنة تقرر رسميا في كل من البلديات الجزائرية وهران قسنطينة الاعتراف الجزئي للمسرح العربي بالجزائر، بحقه في الحياة، وفي سنة 1947، بدأ موسم الفنون المسرحية الناطقة بالعربية ضمن ميزانية البلديات المذكورة»[2] كانت سنة 1946، بمثابة الانطلاقة الأولى للمسرح العربي، إذ كان هناك ولو اعتراف جزئي من قبل السلطات الفرنسية يهدا المسرح وكيانه وحقه في الحياة، وكان هذا ضمن تحسين العلاقات الفرنسية الجزائرية، ففرنسا من اجل مصالحها كان من الضروري تقديم بعض التنازلات، فقررت الاعتراف لا لمسرح العربي كم أنها سمحت بتخصيص لهذا المسرح حصص في البرامج الإذاعية، وهنا ظهرت عدة شخصيات مسرحية جزائرية كانت على استعداد لخدمة المسرح وتجسيد مفهومه بالمفهوم الأوروبي، وقد ظهرت في عدة ممدن كبرى وصغرى عبر التراب الوطني ومن بينها نذكر:

---

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص102.

[2] محمد الظاهر فضلاء، المسرح تاريخيا ونضالا، مجلة ثقافية، العدد90، ص278.

- **مدينة وهران:**

كانت وهران ولا تزال مدينة تهتم بالفن والفنانين والمسرح والمسرحيين فقد اهتمت فرنسا بها كمدينة تتميز بنسبة كبيرة من السكان، فأقامت بها مبنى من أجل تقديم العروض المسرحية، «بعدما شيدت السلطات الفرنسية مبنى للعروض المسرحية سنة1882، أنشأت فرقة مسرحية كفرع تابع لفرقة التمثيل العربي بقيادة "محي الدين بشطارزي" وعرضت تقريبا جميع أعماله، الخداعيين والنساء، وغيرهم وظهرت فرقة عبد القادر غالي وسميت باسم مؤسسها، كما كانت معهم فتاة تدعى درية جمال...».[1] أقامت فرنسا مباني خاصة من أجل العروض المسرحية، وليس هذا فحسب بل سعت إلى دعم الفرق المسرحية أيضا، ومن الملاحظ في مسرح هذه الفترة أنه لم يبقى حكرا على الجانب الرجالي فحسب بل تعداه، مثال ذلك هو فرقة "عبد القادر غالي" المسرحية التي كانت بينهم فتاة تدعى "ذرية". ولم تكن وهران المدينة الوحيدة التي اهتمت بها فرنسا وأقامت العروض المسرحية وشيدت مباني لأجل هذه العروض وقدمت دعم لا متناهي لمجموعة من الفرق المسرحية الموجودة آنذاك والتابعة لفرقة المسرح العربي، فقد اهتمت أيضا بعاصمة الشرق الجزائري مدينة قسنطينة «اهتمت السلطات الفرنسية بعاصمة الشرق الجزائري وبينت فيها كثيرا من المرافق الثقافية، ولمعت إبداعات المؤلف والمخرج المسرحي أحمد رضا حوحو...أسس فرقة المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل بمدينة قسنطينة سنة 1948، مع الدكتور بندالي ومالك داودي».[2] دعي سيت المؤلف والمخرج المسرحي "رضا حوحو" كثيرا بفضل الأعمال الإبداعية التي كان يقدمها، أعماله كانت عبارة عن اقتباسات من المسرح العالمي ومن الأدب الفرنسي خاصة مثل عيشة، بائعة الورد وله أعمال مسرحية أخرى كانت من تأليفه من أهمها: أدباء المظهر، الوهم...الخ.

- **البليدة:**

من بين المدن الجزائرية أيضا والتي كان لها الحظ الأوفر في الجانب المسرحي، مدينة البليدة ولم تكن متأخرة في تعارفها به عن مدينة الجزائر العاصمة، «وتعتبر البليدة من المدن الأولى التي انتشر فيها المعمرون، وشيدت بها قاعات للحفلات والعروض، ساعد وجود البنايات الثقافية بالبليدة بقيام محي الدين بشطارزي بزيارة المدينة بفرقته المسرحية سنة 1923، دفعت الزيارة سكان البليدة إلى إنشاء فرق مسرحية».[3] المبادرة المسرحية الموجهة إلى مدينة البليدة وطريقة استقبال السكان لها، توضح أن سكان البليدة كانوا ذواقين للفن مند القدم وهدا دفعهم إلى إقامة

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري(1926-1989)، ص67.
[2] نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، ص103
[3] المرجع نفسه، ص106.

فرق مسرحية والاهتمام بالمسرح وبكل ما هو فن راقي. فجل الفرق المسرحية التي كانت موجودة آنذاك كانت فرق طلابية مجموعة من الشباب أمثال محمد النوري وأحمد تكارلي، وقد أسس محمد التوري فرقة سميت باسمه، وهذه المسرحية مثلت سنة1936 مسرحية "الكيلو" ثم مسرحية "علاش رأيك تالف" كانت الاثنتان من تأليفه.

– تلمسان:

مدينة تلمسان أيضا كانت من بين المدن التي عرفت المسرح وقد شيد بها عدة مباني لإقامة عروض مسرحية، أسس فرق مسرحية كذلك اهتمت بالمسرح، إذ أن تلمسان الجميلة قد عرفت المسرح كباقي المدن الأخرى،« وقد زارنا محي الدين بشطارزي في جانفي 1925، وقدم رشيد القسنطيني بمدينة تلمسان مسرحية رواج بوبرمة، وبعد العرض المسرحي نشأت عدة فرق مسرحية أخرى». [1]

تلمسان كانت من ضمن المدن الجزائرية التي اهتمت بالمسرح وكل ما هو فن راقي جميل، قام "محي الدين بشطارزي" بزيارتها رفقت رشيد القسنطيني الذي قدم عروض مسرحية، وهذا دفع إلى الاهتمام السكان بهذا الفن، كما أنه بعد هذه العروض ثم خلق عدة فرق مسرحية أخرى.

– سطيف:

كانت سطيف أيضا إحدى المدن التي اهتمت بها فرنسا وبإقامة مسارح بها وكذا تنظيم عروض مسرحية، «بنت السلطات الفرنسية هيكلا مسرحيا جميلا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بناية فاخرة قدمت بداخلها عروض مسرحية وزائرة من المدن الجزائرية وأخرى من فرنسا ويكتب بلقاسم سعد الله تأسست بها جمعية السعادة لإحياء فن التمثيل...».[2]

أقامت فرنسا بمدينة سطيف مبنى فاخر من أجل إقامة العروض المسرحية، كما أنها اهتمت بالمسرح والفرق المسرحية التي كانت من الجزائر وفرنسا، كانت مهتمة بتقديم العروض المسرحية كانت هذه بعض النماذج المدن الجزائرية التي اهتمت بها فرنسا وأقامت بها قاعات للحفلات ومسارح، وقد عرفنا كيف كانت البدايات الأولى للمسرح فيها إذ أن المسرح الناطق بالعربية والعامية في باقي المدن الجزائرية انتشر واحتضنته الجماهير وتحمس له لأنها وجدت فيه المتعة والملهاة واللذة، وكذلك وسيلة للتعبير والتغيير بالتلميح المباشر وأحيانا بالإيحاءات، ولم يؤثر تطور المسار المسرحي الجزائري، التأويليون والمبررون الاستبداديون والشموليون التابعون للحكم الرافضون

[1] المرجع السابق، ص106.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، 120.

لانتشار المسرح والثقافة الحوارية بين الجماهير خوفا على مصالحهم الشخصية وأسرارهم الخسيسة، وأحيانا اختبائهم وراء قبعاتهم حسب مفهومهم الديني التقليدي الذي لا أساس له من الصحة في التشريع القرآني.

وهذه المرحلة أيضا تطرق لها "عز الدين جلاوجي" من خلال كتابة النص المسرحي في الأدب الجزائري، فنظر للمسرح الجزائري خلال المرحلة الاستعمارية فمن المعروف أن الاستعمار الفرنسي حاول جاهدا شاقا من أن ينسي الجزائريون، ماضيهم وأن يهملوا تاريخهم ويغفلوا مآثر الآباء والأجداد فيفقهوا كل شيء في هذه الحياة، ويضل عن السبيل الذي يربطهم بهذا الماضي العريق فقد كان المستعمرون «يزدرون الجزائريين ويحتقرونهم فلم يؤسسوا لهم مدارس في بواديهم وقراهم، ولم يجبروهم على التعليم بل لم يحثوهم عليه».[1]

الكل جعل الجزائريين بمعزل عن الثقافة الفرنسية التي دخلت بلادهم وبالتالي ضلوا بعيدا عن حضارتهم والسبب في ذلك عدم معرفتهم بلغتهم، جعلهم متشبثين بالحضارة الإسلامية ومقوماتها فبالرغم من أنهم أهملوا تدريسهم، وتدريس حضارتهم القديم منه أو الحديث، إلا أن ذلك لم يطمس الهوية الجزائرية، فقد جاء كتاب جزائريون فيما بعد يتثبتون للاستعمار، بأن المحن التي أصابت الجزائر كانت تؤدي بها إلى التنكر لشخصيتها، وكل هذا الفعل السلبي الذي قام به الاستعمار في حق الشعب الجزائري عدة الكثير من الدارسين انتصار في حد ذاته «لو نجح الفرنسيون في فرنسة العقول الجزائرية نجاحا كاملا، كما راودت أي جزائري من فكرة العربية والعروبة، ولما حن أحد منا إلى ماضيه العظيم، ولا إلى تاريخه المشرف ولا إلى أصله العريق ولا إلى حضارته الفنية بالمقومات الروحية الإنسانية ولا الأخلاقية».[2]

وليس في كل مرة كانت تنجح نوايا المحتل فها هو الواقع أمامنا فالاستعمار الفرنسي عمد على تدريس الجزائريين وعدم توعيتهم قاصدا بذلك تركهم في جهل عن الأمور التي تدور حولهم وعن تاريخهم وعروبتهم إلا أن السحر انقلب على الساحر كما يقال فها هو الأمر يعود بالمنفعة على الشعب الجزائري وبقاء الجزائريين مهتمين الفنية بكل المقومات التي تبعث على الازدهار وعدم الخضوع لسياسة المستعمر فقد فشلت هذه السياسة هي الأخرى في محاولة طمس الحرية الجزائرية، فبرغم من كل الظروف القاهرة من طرف المستعمر الفرنسي إلا أن الجزائريون لم يستسلموا تماما لواقعهم وقد ظلت المحاولات متواترة، فقد بقى الجزائريون يعلنون دائما، في كل مرة حضورهم الثقافي يقول في ذلك "عز الدين جلاوجي" عن "ارليت روت" صاحبة كتاب المسرح الجزائري: «بأن بعض الباحثين قد شاهد خيال الظل في الجزائر سنة (1835) مثلما ذكر بوكلير موسكو أن هذا النوع من المسرح

[1] عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر ف الجزائر، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص25.

قد منعته السلطات الفرنسية لأسباب سياسية عام (1843) لما كان يقوم به من نقده وخشي الفرنسيون أن يتحول إلى دعوة إلى الثورة ضدهم». [1] فبالرغم من المحاولات التي قامت بها فرنسا إلا أن ذلك لم يمنع الجزائريين من القيام بنشاطاتها الثقافية، ولكن قد اثبتوا حضورهم من خلال مسرح (خيال الظل) وهو الذي منعته السلطات الفرنسية من العرض، وذلك خوفا من توعية الأهالي لما كان يدور في الوسط، وخاصة أن أغلب العروض كانت تعرض السياسة الفرنسية، فتخوف هذه الأخيرة من التنظير، وهذا النوع من المسرح كذلك قد تحدث عنه الألماني "مالتسان"، «الذي يؤكد أنه رأى هذا المسرح في قسنطينة عام (1862) وأن "موشين" شاهد هو الآخر مسرح الكركوز سنة (1847) وأن هذا المسرح قد ظهر من جديد في مدينة بسكرة حوالي سنة 1932». [2]

وهذا مثال آخر على توالي الجهود من طرف المثقفين الجزائريين، وعدم توقفهم في ظل السياسة الاستعمارية، لكن هذا لا يعني أن: «الفرنسيون لم يقدموا شيئا للثقافة على هذه الأراضي على الأقل قدموا لأبنائهم القاضين في الجزائر من معمرين. وكذلك الموالين لهم الخادمين لأغراضهم وما زالت هذه الآثار الثقافية قائمة إلى اليوم ومن ذلك المسارح التي شيدت في كل المدن الجزائرية حتى وإن كانت حكرا على الفرنسيين أنفسهم والمثقفين ثقافة فرنسية، كانوا يعرفون شيا بشان المسرح». [3] ومن هذا يمكننا القول أن دور المسرح من شانه أن يوقظ في النفوس والعقول، والإحساس بالمسؤولية الوطنية وتوعية وإيقاظ الهوية، والمعرفة بالماضي هو منطق للعمل للحاضر ومتطلع إلى المستقبل، فالمسرحية قد سبقت كل الفنون الأدبية الأخرى.

4- مرحلة المسرح في العهد الاستعماري:

هذه المرحلة مهمة في مسار المسرح الجزائري قد نظر لها كذلك الدكتور "صالح لمباركية" وذلك من خلال كتابه المسرح الجزائري النشأة والرواد والنصوص، وقد سعت فرنسا منذ احتلالها الجزائر إلى طمس هوية شعبها وتشريده وإبعاده عن المناطق الحضارية نحو محاولة القضاء على العادات والتقاليد التي تعبر عن الهوية الوطنية، بحجة أنها لا صلة لها بالتحضر والتمدن، «كما هو الحال لفن القاراقوز أو (القاراقوش) الذي حرمته القوات الاستعمارية واضطهدت أصحابه بدعوى الصعلكة والمجون». [4]

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص35.

[2] عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص214.

[3] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص36.

[4] صالح المباركية، دراسات في المسرح 1 المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 نقلا عن أبو القاسم سعد الله تاريخ الثقافي، دار العرب الاسلامي، ط1، 1998، ج الخامس، بيروت، لبنان، ص439.

وبهذا تكون فرنسا قد نظمت حملة على الجزائر وشعبها حملة يمكن وضعها منظمة حسب خطط بعيدة المدى «وكان القادة الفرنسيون قد يحاولون إصباغ حياة المجتمع الجزائري بصبغة الأوروبيين، فأعادوا تخطيط المدن وأقاموا الشوارع والبنايات، وأنشئوا المطاعم والملاهي والقصور والحدائق».[1]

الهدف من هذا هو توفير حياة جديدة للأوروبيين حياة ذات ثقافة أوروبية، فكانت فرنسا تقدم فرقا مسرحية مع عروضها المسرحية في الثكنات للجنود وأماكن اللهو والترفيه، حتى قبل عن الفرنسيين «أن المسرح يسير معهم حينما ذهبوا فهم يجبون المسرح بمختلف أنواعه، ويعتبرونه لازمة من لازمات حياتهم الاجتماعية».[2]

إذ أن الجنود أنفسهم كانوا يقومون بتقديم أدوار حتى أنهم قاموا ببناء مسرحا فرنسيا في الجزائر ليعبروا عن بيئتهم والحياة الجديدة، وكانت مواضيع المسرحيات الأولى التي قاموا بتقديمها تحمل أسماء من الواقع الجزائري، «وقد أوحت الجزائر للكتاب المسرحيين الفرنسيين بما لا يقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية بين سنوات (1830-1925) مما أدى بالقوات الاستعمارية الفرنسية إلى التفكير في بناء مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية المحتلة كالعاصمة وهران وقسنطينة وعنابة ...، وتم تقديم عروض مسرحية داخل هذه المسارح كمسرحية (عبد القادر في باريس) التي عرض حتى في باريس سنة 1942 ومسرحية (أسير والداي) ومسرحية (بابا عروج) التي قدمت على خشبة مسرح العاصمة ».[3]

كل شيء استولت عليه فرنسا مند دخولها الجزائر كان لفائدتها ولصالح شعبها حتى واقع هذا الشعب أي الشعب الجزائري استغلته الفئة المثقفة من الفرنسيين لصالحها، فقد اتخذت من ظروف الشعب الجزائري وبيئته والواقع المعاش، نقطة تحول في مجال المسرح والفن لديها.

ألفوا مسرحيات من واقع هذا الشعب المضطهد، فقاموا ببناء المسارح ودور الأوبرا «وقد تم بناء المسرح سنة 1850م وقدم فيها أول عرض مسرحي يوم 29 سبتمبر 1853 من تأليف الكابتان (ذي كورا) وحوادثها تدور حول الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهناك مسرح آخر في العاصمة (المسرح الكبير، أو الإمبريالي) بناه سنة 1860 وعرض فيه حفلات للباليه، وما يمكن قوله حول هذه المسرحيات هو أنها مرتبطة بالزمن الذي مثلت فيه

[1] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى عين مليلة الجزائر، ص23.

[2] صالح المباركية، دراسات في المسرح (1) المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 نقلا عن أبو القاسم سعد الله تاريخ لثقافي، مرجع سابق، ص410.

[3] المرجع نفسه، ص411.

وأحداثها آنية دعائية، غرضها الإعلام والتشهير، وهدفها التسلية والترفيه، وقد جاء الكشف عن عناوين هذه المسرحيات عند كل (محي الدين باشطارزي) في مذكراته و(أبو القاسم سعد الله في تاريخ الجزائر الثقافي». [1]

كما أن الحكم على هذه المسرحيات عموما لم يكن له أي تأثير أو أهمية من قبل الجزائريين لأن هذا الشعب كان على يقين ومتأكد بأن فرنسا لم تكن تفعل هذا لأغراض نبيلة بل كان هدفها الأول والوحيد مصالحها الشخصية وقد حاولت إدماج الشعب الجزائري فمن الأقلية الفرنسية متحججة في ذلك بأنها تسعى إلى نشر المسرح والثقافة المسرحية في أوساط الشعب الجزائري وهدفها من ذلك هو طمس أثار الثقافة العربية الإسلامية في البلاد واستبدالها بثقافة أروبية، وقد لقت فرنسا رفض ومقاومة من قبل الجزائريين ولم تنجح سياستها في التواصل مع الشعب الجزائري «فراحوا يستملون طبقات الشعب بمختلف الإغراءات محاولة منهم القضاء على الثقافة العربية الجزائرية وفصلها عن جذورها وأصولها حتى يتمكنوا بعد ذلك من فرض هيمنتهم الثقافية وبالتالي يسهل تجريد الجزائري من كل خصائصه ومكوناته الأساسية المتمثلة في اللغة والدين، وطمس كل المعالم الحضارية للشعب، وبذلك تسهل عملية تهجينه وتطويع، فيكون البديل هو الثقافة والحضارة القادمة من وراء البحر». [2]

حاولت فرنسا طمس الهوية الوطنية للشعب الجزائري بكل ما تملكه من قوة، إذ قدمت من أجل ذلك العديد من الإغراءات من أجل إدماج الشعب الجزائري ضمن الأقلية الأوروبية، ومحاولة استبدال الثقافة والحضارة العربية والإسلامية للأهالي بالحضارة الأوروبية، وذلك بعد أن فشلت الانتفاضات الشعبية، وتأكد فرنسا أن الشعب الجزائري ليس بشعب سهل المنال منه فلم تلقى طريقة الحرب نتيجة ايجابية، فبدأت تعمل على التقرب من هذا الشعب من خلال المثقفين الفرنسيين.

كان هذا فيما يخص المراحل المشتركة بين المسرحين الجزائريين الذين تحدثوا عن المسرح الجزائري من خلال هذه المراحل، وهذه المراحل هي: مرحلة الحكم العثماني ومرحلة الاستعمار الفرنسي، وقد اشترك فيها كل من "عز الدين الجلاوجي" مع "نور الدين عمرون" من خلال مرحلة الحكم العثماني وهي المرحلة التي لم يتطرق لها كل من "صالح لمباركية" و "إدريس قرقوة"، أما مرحلة الحكم الاستعمار الفرنسي فقد تحدثوا عنها ثلاثتهم باستثناء "إدريس قرقوة" الذي كانت كل المراحل التي نظر لها مختلفة تماما ولم تشترك مع أي مرحلة من المراحل التي تحدث عنها الآخرين المذكورة أسماءهم سابقا، ف"إدريس قرقوة" قد قسم مراحل المسرح الجزائري وذكر خلالها البدايات الأولى للمسرح وهذا الفن في الجزائر، فبالرغم من أهمية هذا الأخير إلا أنه ظل بعيدا كل البعد نظيرا بغيره من

[1] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1)، ص23-24.

[2] المرجع السابق، ص26.

الفنون عن الدراسات وعن الأدب بصفة عامة، وهذا راجع إلى اعتقاد البعض أن المسرح الجزائري هو نسيج للثقافات دخيلة في تراثنا، ولم يكن فن خالص خالي من الشوائب الأخرى، فنظروا له على أنه غريب لدينا لذلك لم يدرس إلا في بعض المقالات الصحفية أو في بعض الدراسات السطحية، ففي هذا الميدان نجد الكثير من الأقوال والتعليقات كل حسب رأيه يقول إدريس قرقوة «لكن هذا لم يمنع من بروز كثير من الظواهر المسرحية التي لو تهيأت لها الظروف لربما سمحت بظهور المسرح باكرا عندنا».[1] من دون شك بأن أي فن أدبي يود الخروج من قوقعة الضمور إلى الساحة الثقافية واثبات نفسه سيجد العديد من الاصطدامات والظروف التي تمنع إمكانية الظهور وذلك شأن المسرح لدينا كما يعبر عنه "إدريس قرقوة"، وقد ظهرت العديد من الظواهر المسرحية سواء في الجزائر أو غيرها من الأقطاب العربية الأخرى التي لم تسمح لها الظروف في التكون والنهوض في أعماق الفن المسرحي لكي يكون فنا عربيا خالصا «فالاحتفالية من بين الظواهر المسرحية أو هي نفسها هاته الظواهر كما يراها البعض هي المسرح الاحتفالي أو المسرح الطقسي هي تسمية لمسرح يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المجتمع خلال استعارة شكلها وطبيعة علاقة المشارك بهما لكن ذلك لا ينفي وجود حدود واضحة بين هذا المسرح والطقس والاحتفال».[2]

ومن هنا يمكن القول أن المسرح الاحتفالي أو المسرح الطقسي هو: مسرح يحاول الخروج بالمشاهد من مظاهر الحياة اليومية وأعباءها ولكن مع المحافظة على حدود تكون واضحة في هذا المسرح.

لكن بصيغة أخرى وبجود آخر لا تكون هناك مبالغة وخروج عن ما هو مألوف وقد أضاف المهتمون بهذا النوع المسرحي إلى فئتين نذكرهما باختصار إذا أمكن:

الفئة الأولى:

«تستعير من الطقوس نمطه فتضع المسرح في قالب احتفالي تطغى عليه المسرحية وتستخدم أسلوبا إخراجيا يحول النصوص التقليدية إلى عروض طقوسية من خلال:

- انغلاق الزمن والفضاء على الفعل الدرامي بشكل يكون فيه الفصل مع الحياة اليومية كبير.

[1] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، ص18.

[2] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، فقلا عن ماري إلياس، الدكتورة جنان القصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان، نشارون، ط1، 1997، ص4-5-6.

-إستخدام الأعراف والرموز بكثافة بحيث تطغى على عناصر أخرى».[1] هذه الفئة كانت تستخدم قالب إحتفالي مع استعمال أسلوب إخراجي وطابع تحويلي إذ يحول النصوص التقليدية ويكرر إخراجها إلى عروض طقوسية أخرى تكون جديدة مختلفة عن السابق وذلك بشرط الالتزام باستخدام الرموز واستعارة شكل المسرح القديم أو إنغلاق الزمن والفضاء على الفعل الدرامي.

أما في ما يخص الفئة الثانية:

هي فئة تختلف عن الفئة الأولى في مفهومها فهي: «تستعير من الطقوس القديمة والأشكال المسرحية ومن المواكب الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها لدى المشارك وهي حالة من الاستغراق قد تصل إلى حد التشوه، وقد ظهر مفهوم الإحتفالية في المسرح العربي في مرحلة الستينات ضمن محاولة ربط المسرح بما هو أصيل من تقاليد المنطقة وتحديد وظيفته في المجتمع».[2]

بالنسبة لهذه الفئة فهي تختلف عن الفئة الأولى لكنها مكملة لها في بعض النقاط، تقوم على استعارة شكل ومضمون الأشكال المسرحية القديمة فهي تعود بذلك إلى التاريخ من أجل البحث عن العلاقة التي تخلقها لدى المشارك، كما يتضح لنا أيضا من خلال هذا، المسرح بما هو قديم وعريق بالنسبة لمنطقة ما مع محاولة تحديد وظيفة هذا الأخير في المجتمع وتحديد مكانته من أجل الارتقاء به نحو الأفق العليا من خلال محاولة ترسيخه كفن مستقل بذاته «اعتبر الكثير من المسرحين أن الأشكال القابلة للمسرح ظهرت مبكرا في احتفالية الشعب الجزائري في مناسباته الدينية والاجتماعية المختلفة ومنها أشكال الفرجة».[3]

هذا يدل على أن المسرح أو الأشكال الشعبية التي كادت أن تكون مسرحا قد ظهرت مبكرا عند الشعب الجزائري، سواء كانت في مناسبات دينية مشتركة أو في مناسبات اجتماعية مختلفة ففي السابق وجدنا الاحتفالية كمظهر مستقل والآن نجد مظهرا آخر ألا وهو: «الفرجة وهي في اللغة العربية بالمعنى العام الخلوص من الشدة والهم، وهناك أيضا معنى يقترب كثيرا من العرض المسرحي تدل عليه كلمة المدة سيريانية الأصل فرجة، وهي اسم لما بعلاج عليه من الغرائب سيمت كذلك لأن من شأنها تفريج الهموم».[4]

من هنا نخلص إلى وجود مظهر أخر واضحا عن المسرح وهو الفرجة فهو مظهر يتجلى معناه في كونه التفريج عن الهموم، والتسلية تندرج ضمن الأشكال الاجتماعية في شكل تعبير جماعي.

---

[1] المرجع السابق ، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] المرجع نفسه ، ص20.

[4] ماري اليأس: جنان القصاب حسن، المعجم المسرحي، نقلا عن ادريس فرقوة الظاهرة المسرحية في الجزائر ، ص20-21.

كما تناول "إدريس قرقوة" في كتابه هذا مرحلة مهمة للمسرح الجزائري تمثلت في البداية التراثية للمسرح الجزائري وكيف كانت، فالمسرح في الجزائر بعد أن كان عبارة عن عروض فرجوية الفراقوز وخيال الظل، يقام في الساحات العمومية، كان يطغى عليه الطابع الشعبي، وكان يقدم شفهيا ارتجاليا، مع استعمال الحركات التعبيرية، وذلك حتى يكون له تأثير أكثر واهتمام واضح من قبل المتلقي، عرف كثيرا من المسرح الجزائري في هذه المرحلة مسرح القوال أو المداح الحاكي، فقد كان المداح أو القوال هو الشخص الرئيسي في المسرحية يعتمد عليه في تقديم العرض، عبارة عن حوار داخلي وهو ما يعرف حاليا بالمنلوغ كذلك تطرق إلى مسرح خيال الظل وعبر عنه بأنه: «شكلا من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة، يسلط عليها الضوء من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يعبر التسمية لما يطلق على اللاعب الذي يحركها اسم "المخيال" أو "المحرك" ».[1]

ومسرح خيال الظل ليس بغريب عنا فهو لا يزال مستعملا في زمننا هذا خصوصا على شاشة التلفاز في برامج الأطفال خصوصا إذ تعرض دمى بمختلف الأشكال ونبرات الأصوات وذلك بحسب دور كل شخص شريطة أن تكون مرئية بل تكون عبارة عن ظلال تتحرك وتؤدي أدوار مختلفة.

لم يكن التراث الشعبي الجزائري فيما يخص فن المسرح يعتمد على القوال وحده أو على مسرح البايات أو ما يسمى بمرح خيال الظل، وقد تطرقنا إليه فيما سبق بل كان هناك شكل أخر يسمى بالقاقوز «وهو وافد إلينا من تركيا...، ونظرا لدور هذا النوع من المسرح في بلورة الوعي الوطني ونقد الأوضاع السائدة وتقديمها بأسلوب ساخر جذاب».[2]

كثيرا هي الأشكال المسرحية التي كانت موجودة خلال هذه الفترة، فقد ذكر لنا "إدريس قرقوة" عدة أنواع من القوال، والقراقور، وخيال الظل، أن الملاحظ أن "قرقوة" من خلال كتابه (الظاهرة المسرحية في الجزائر) ركز اهتمامه على الأشكال المسرحية دون التفصيل في المراحل فقد ذكرناها في سياق الكلام أن صح التعبير.

ذكر "إدريس قرقوة" بأن أول فرقة مسرحية تأسست بالجزائر كانت مع مطلع العشرينات تحت اسم جمعية الآداب والتمثيل العربي «إلا أن غالبية من ارخو للمسرح الجزائري خلال هذه الفترة... يرجعون النشأة الأولى إلى

[1] المرجع السابق ، ص23.

[2] عبد الله الركيبي: تطوير النثر الجزائري الحديث، 1930-1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1983، ص214.

زيارة فرقة التمثيل المثرية "جورج الابيض" للجزائر، حيث قدمت الفرقة المذكورة عرضين مسرحيين للمؤلف "نجيب حداد" بعنوان (صلاح الدين الايوبي) ومسرحية (تارات العرب)».[1]

وقد كان لزيارة هذه الفرقة فضلا كبيرا في ميلاد المسرح في الجزائر خاصة وان المسرح من قبل كان يعتمد على القوال والمداح، وكانت تلقي تلك العروض المقاهي والساحات العمومية، فتعتبر الفرقة المصرية "لجورج الأبيض" دور كبير في النهوض بالمسرح في الجزائر، وأحس دليل على هذا قول المسرحي الجزائري الكبير "محي الدين باشطارزي" «لقد خرج المسرح الجزائري من العدم في السنوات التي تلت حرب (1994-1918) لأنه كان تظاهره من تظاهرات وعي الشعب الجزائري، فبرزت نتيجة هذه الزيارة إلى وجود نصوص مسرحية لجمعية الأداة والتمثل العربي أبرزها "حديقة الغرام" تأليف رئيسها الطاهر علي الشريف، ومسرحية الشفاء بعد العناء».[2]

هذا دليل على أن زيارة هذه الفرقة كان في وقت حساس وساهمت هذه الزيارة في إخراج المسرح الجزائري إلى الوجود بمعنى أنه لم تكن هناك نصوص أو مبادرات من قبل بل كانت إلى أن جاءت هذه الفرقة بأمر من الأمير "خالد" بعد أن عاد من فرنسا هناك كان التقى "بجورج الأبيض" فطلب منه أن يكتب له بعض النصوص المسرحية حتى يقدمها في الجزائر، وهو كان يقصد بذلك توعية الأهالي من خلال العروض المسرحية التي كانت تحمل السائل هادفة ، كما أن هناك فرقة أخرى مصرية سبقت تاريخ زيارة فرقة جورج الأبيض للجزائر وهي فرقة «سليمان القرواجني سنة 1908 والقيام بأول جولة مسرحية فحطت الرحال بتونس حيث لقت نجاحا منقطع النظير ثم تابعت جولتها إلى الجزائر».[3]

هذا ما ذكره محمد عزيزي في كتابه المسرح والإسلام، كل هذا كان من تأليفات غير جزائرية كما رأينا، وإن أول مسرحية جزائرية عرضت في الساحة الفنية هي: «مسرحية جحا من تأليف علالو وقد لفت هذه الأخيرة نجاحا كبيرا هذه المسرحية مثلت على خشبة المسرح الجديد الكوريسال في 12 أفريل 1926 وهي السنة نفسها التي برز خلالها شخصيتين هامتين، أعطت للمسرح الجزائري دفعا قويا وتأثيرا بالغا هما "رشيد القسنطيني" ومحي الدين بشطارزي"».[4] فمسرحية جحا كانت أول مسرحية كتبت بأقلام أجنبية وعرضت بشخصيات جزائرية محضى وقد حققت نجاحا كبيرا وإقبال غير متوقع للجمهور الجزائري إنطلاقا من هذه المسرحيات يمكننا القول أنها كانت بدايات كا المسرحيين الجزائريين "رشيد القسنطيني" ومحي الدين بشطارزي" وقد أصبح رشيد

---

[1] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص28-29.

[3] http.www. mohamed aziza/ le thétre et lislam/sneda lgerie p45.

[4] المرجع نفسه، ص46.

القسنطيني فيما يعد ممثلا متألقا وكاتب ومؤلف مسرحي كبير في حين لا يدل عنه "محي الدين بشطارزي" شأنا، التجربة المسرحية لـ"محي الدين بشطارزي" مكنته من لعب تاريخا فنيا وثقافيا في صياغة الحركة المسرحية الجزائرية إلا أن هناك أراء أخرى حول الحركة المسرحية الجزائرية مع دخول الفرق المسرحية المستجد بها من أجل التعريف بهذا الفن في الوسط الاجتماعي الجزائري فتذكر مثلا في ذلك قول "عبد الله الركيبي" وهو يؤرخ لنشأة المسرح الأدبي في الجزائر بصدور مسرحية « (حنبعل) لأحمد توفيق المدني" سنة 1948، ومسرحية (الناشئة المهاجرة) "لصالح رمضان" سنة 1949 ».[1]

في حين عبر "جروة علاوة وهبي" بقوله في هذا الموضوع «إن هذا المسرح إنما ظهر في الفترة ما بين سنة 1941 وسنة 1954».[2]

على العموم لقد عرف المجتمع الجزائري بالتراث الشعبي وإدراك مدى وجوب توفيه شكلا ومضمونا، وذلك من أجل الحفاظ على ميراثنا الحضاري والثقافي، في ظل ظروف فرضتها صراعات مختلفة، وأوضاع داخلية متأزمة عانى منها المجتمع الجزائري ورغم هذا لم يستسلم وظلت محاولات تأسيس مسرح جزائري ببصمة جزائرية الطموح الأكبر لدى رواد المسرح في الجزائر، كانت هذه المراحل التي تطرق لها إدريس قورقوة في كتابه الظاهرة المسرحية في الجزائر تنتقل الآن إلى مراحل التي تحدث عنها "صالح لمباركية" في كتابه المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص والتي لم يشاركها مع المسرحيين الذين ذكرناهم سابقا وهذه المراحل هي:

– المسرح العربي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر لدى "صالح لمباركية":

لم تكن هناك مراجع كثيرة تطرقت إلى وجود الفن المسرحي في الجزائر خلال القرن التاسع عشر، بل كانت كل الدراسات المقدمة عن المسرح خلال هذه الفترة مجرد نظرة بصفة عامة، ولم تحضى بالاهتمام الكافي، وكل ما توفر لدى الباحثين حول هذه المرحلة نص مسرحي واحد بعنوان: (نزهة المشتاق وعضة العشاق في الطرياق في العراق) لمؤلفها (إبرهام دانينوس) «ونظرا لقيمة هذا النص فانه يستحق منا وقفة خاصة لما له من أهمية بالغة في تاريخ هذا الفن في الوطن العربي بشكل عام، إذ يعود تاريخ كتابه (نزاهة المشتاق) إلى سنة 1847».[3]

---

[1] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص193.

[2] مجلة الأصالة، السنة الرابعة، العدد 22، أكثوبر نوفمبر، 1974، ص198.

[3] د صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) مرجع سابق، ص26.

هذا النص المسرحي كما ن له قيمة كبيرة إذ أن "أبو القاسم سعد الله" يؤكد على أن هذه المسرحية من أهم المسرحيات العربية، تعد مسرحية البخيل لمؤلفها "مروان النقاش" ومسرحية (نزهة التاسع عشر) «ولعل الدافع من تأليف هذا الكتاب هو محاولة لإبراز دور اليهود في الحياة العامة بالجزائر إبان تلك الفترة وتصويرهم على أنهم رقم مهم في المعادلة الفرنسية»[1].

فاليهود في الجزائر ومع بداية الاحتلال قد عملوا في التجارة ثم انشغالهم بالتربية والتعليم «وأصبح وجود اليهود في الجزائر يشكل خطرا وتهديدا اقتصاديا وسياسيا وثقافيا على الفرنسيين أنفسهم مما دفع عددا كبيرا من الوجهاء والمفكرين الفرنسيين إلى الثورة على الحكومة الفرنسية ومطالبتها بإلغاء كل المراسيم والقوانين التي جاءت لصالح اليهود»[2]

أصبح اليهود الجزائر مندمجين جدا مع طريقة العيش الأوروبية، مما ساعد على اندماجهم بهذه السرعة هو سيطرتهم على جوانب كبيرة من اقتصاد وثقافة.. الخ، وهذا خلق تخوف كبير في أواسط الفرنسيين فعملوا على سحب الامتيازات المخصصة لليهود ففي الجزائر تخوفا منهم على مصالحهم الخاصة.

– المسرح والحركات الثقافية في الجزائر من سنة 1900 إلى 1921 لدى صالح لمباركية:

لم يكن ظهور الحركة الثقافية والفكرية في الجزائر مبكرا مقارنة بفترة المقاومات المسلحة، التي كان ظهورها مباشرة بعد الاحتلال، وقد لقي المستعمر انتفاضة ومقاومة كبيرة من قبل الشعب الجزائر، ولكن هذه الانتفاضات طيلة سبعين سنة من المقاومة من أبناء الجزائر إلى اتخاذ وجهات أخرى من اجل تحقيق أهدافهم، فقرروا الوجهة إلى العمل الثقافي وبناء قاعدة حقيقية لبناء قوة من اجل القضاء على المستعمر كان الشعب الجزائري خلال فترة الحكم التركي، شعب يتصف بالهدوء محب للفنون ومع بداية الاحتلال الفرنسي غلب عليه طبع الخشونة والقسوة «وهكذا ظل الشعب الجزائري بعيدا عن خضم الحياة الفكرية والثقافية المتطورة المزدهرة في أوروبا بدعوى إنها فكر وثقافة العد والظالم الطاغي». [3]

وان الشعب الجزائري لم يحتك بالفرنسيين إلا مع بداية القرن العشرين، بحث انه في هذه الفترة قلة المقاومة المسلحة مع العدو، وبدأت بوادر التلاقي تبدو في الأفق وهذا التلاقي يبين التقارب الجديد بين الشعبين، تلاقي الثقافات هذا ما كانت فرنسا تسعى إليه وهو نشر الثقافة الأوروبية والقضاء على هوية الوطنية كليا، وهذا ما

[1] المرجع السابق ، ص27.
[2] المرجع نفسه، ص27-28.
[3] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) مرجع سابق، ص34.

جعل حركات العمل السياسي والوطني في الجزائر تتخوف من عواقب هذا الاندماج، فعمل المفكرين أنفسهم على التحذير واليقظة من النتائج، المتوقعة من هذه الحركة الفرنسية وعواقبها الوخيمة على الوطن «وسلك المفكرين أنفسهم كل سبل المواجهة والوقوف في وجه العدو والذين يسيرون خلفه فأنشئوا الجمعيات والنوادي الفكرية والفرق الفنية ذات الصيغة الثقافية الترفيهية، فقد ظهرت جمعيات وأسست نواد فكرية، ظهرت عناوين لصحف أسبوعية ويومية بالعربية والفرنسية».[1]

عندما لاحظ المفكرين الجزائريين بان طريقة فرنسا في دمج الشعب الجزائري ضمن الأقلية الأوروبية التي كانت مقيمة في الجزائر سارعوا في انقاد الثقافة العربية الإسلامية وسارعوا إلى الحفاظ على الهوية الوطنية وذلك بإنشاء فرق مسرحية وكذا تأسيس نواد فكرية وجمعيات ومجلات وجرائد أسبوعية ويومية.

إذ كان لهذه الجمعيات والمؤسسات الثقافية دور فعال في نشر الثقافة العربية من خلال الندوات والملتقيات وبث الروح الوطنية في أواسط الأهالي وذلك بإقامة الحفلات والمهرجانات بالناسبات الدينية والوطنية «ومن ابرز الدين ارسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه صمن وسائل التثقيفية في الأواسط الشعبية هو الأمير خالد الذي نشا في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة... وبحكم وجود الأمير خالد في فرنسا للدراسة، فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة، فطلب من الممثل المصري (جورج ابيض حين التقى به في باريس سنة 1910 م أن يبعث له عن مسرحيات لتمثيلها في الجزائر».[2]

كان الأمير خالد الفضل الكبير في إدراج الفن المسرحي في الجزائر، وقد قدم له الممثل المصري جورج ابيض في ذلك الكثير من الدعم والمساعدة ، وقد حاول "الأمير خالد" تدعيم أفكار الأهالي وإيقاظ الروح الوطنية لديهم من خلال الأعمال المسرحية، بعد أن فشلت المقاومة المسلحة فمن ضمن المسرحيات التي قام بكتابتها الممثل المصري (جورج ابيض) وبطلب من الأمير خالد «وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة 1911 منها مسرحية ماكث لشكسبير تعريب محمد عفت المصري، ومسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي، ومسرحية شهيد بيروت للشاعر حافظ إبراهيم».[3]

بعدما أرسل ل"جورج أبيض" مسرحيات لـ"الأمير خالد" قام هذا الأخير بتأسيس جمعيات فنية في كل من العاصمة والبليدة والمدية، إذ قامت هذه الجمعيات بتقديم عدة عروض مسرحية «فقد قدمت جمعية العاصمة

[1] المرجع السابق ، ص37.

[2] نطرة محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1914، 1847، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، 1967، ص182.

[3] صالح لمباركية، دراسات في المسرح(1) نقلا عن محمد اسطنبولي تاريخ المسرح في الجزائر مجلة أمال، العدد 35 سبتمبر أكتوبر 1976، ص68.

مسرحية (ماكبث) التي عرضت في قصر (قدور بن محي الدين الحلوي) بالعيون الزرقاء قرب الحامة، وحضر الحفل نخبة من المثقفين الجزائريين من بينهم م"حمد بن شنب" و"عبد الحليم بن سمايا" و"قدور مراد التركي" و"ابن ونيش و"الشيخ دحم"...».[1]

قدم الأمير خالد من المبادرات من اجل خلق مسرح جزائري خالص إذ انه كان له الفضل الكبير في تقديم عدة مسرحيات ساهمة وبشكل كبير في خلق الروح الوطنية لدى الأهالي، كما أنها ساهمت في دعم الأفكار الثقافية لديهم، بالإضافة إلى الجمعيات والمؤسسات الفكرية والثقافية التي ساهم في تأسيسها.

ومن بين هذه الجمعيات جمعية البليدة والتي أوكلت مهمة رئاستها إلى (محي الدين بن خدة) «ومثلت نفس المسرحية مع نخبة من الوجهاء والأدباء، وكان الحفل بزاوية (احمد لكبير) ».[2]

قدمت جمعية البليدة بزعامة رئيسها (محي الدين بن خدة) مسرحية بمشاركة نخبة من الأدباء والمفكرين وجماعة المثقفين وقد قام بعرض المسرحية بإحدى الزوايا «أما جمعية المدية فقدمت مسرحية (المروءة والوفاء) بمنزل القاضي (عبد المؤمن) حوز المدينة 1912، وكان يشرف على نشاطها الوكيل الشرعي اسكندراني محمد بن القاضي عبد المؤمن».[3]

كان هذا النشاط قوي وفعال ما ميزه هو التفاف فئة المثقفين حوله وأدباء كذلك ولم ينقطع نشاطا هذه الجمعيات بل بقية تستمر لعدة سنوات بعد، وحتى بداية الحرب العالمية الأولى، «واللافت للنظر أن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى نشاط تحمس له شباب جزائري واع لظروفه وأحواله يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه وإضاءة بصيص من نور يهتدي به الجزائريين نحو الحرية والمستقبل، دون الاحتماء بالثقافة الاستعمارية أو الغوص فيها».[4]

يمكننا القول بأن اهتمام الجزائريين بالثقافة العربية كان اهتماما كبيرا، والمثقفون في الجزائر خلال هذه الفترة كانوا منشئين لفرق فنية وعاملين على ترقيتنا بالإسهامات الفكرية والثقافية والسياسية وحتى النشاط الفكري والثقافي لم يقتصر على العاصمة فحسب بل تعداها إلى مدن داخلية كالبليدة والمدية وقسنطينة وتلمسان وبسكرة، «وعلى الرغم من هذا الاحتكاك بالثقافة ولم يعطى لهم أي امتيازات مدنية أو عسكرية، بل كثير من

[1] المرجع السابق ، ص68.
[2] المرجع نفسه ، ص69.
[3] المرجع نفسه ، ص67.
[4] المرجع نفسه، ص38.

المشتغلين بالفنون والذين يحاولون التعبير عن قضاياهم الأساسية لأقوام السلطات الفرنسية معاناة الملاحقة والحراسة والعقاب كالتشريد أو النفي أو الغرامات المالية ».[1]

فقد كانت فرنسا تمنع أي تعبير أو مداخلة في المحافل واللقاءات إذ أن العروض المسرحية القليلة التي كانت تقام في المدن الجزائرية، لم يكن للجزائريين حق التدخل والتعبير من خلالها، بل كانت تحت سلطة وإمرة فرنسا نفسها. وكثير من الصحف ثم طبعها دون موافقة السلطات الفرنسية كان مصيرها إنها صودرت في أعدادها الأولى، بالرغم من أن فرنسا كانت تدعي أنها تهدف إلى إدماج الجزائريين صمن الأوروبيين وهي حرية التعبير، وتجسيد قضاياهم الأساسية ضمن الفنون المسرحية.

وفي ظل هذه الظروف استوجب على الفئة المثقفة في الجزائر، إذ تدعوا وبشكل كبير إلى المقاومة والتغير، وذلك حتى لا تعطى لسلطة الاستعمارية فرصة طمس الهوية الوطنية ولهذا نشطت الجمعيات في الأعمال الثقافية وعقد اللقاءات الفكرية والثقافية خاصة «وما دام المسرح لا يخرج من هذا الإطار الثقافي العام، ومن خلال عرضنا لأهم هذه القضايا يمكن أن نقول أن هناك بداية للفن المسرحي قبل مجيء (جورج ابيض) للجزائر هذه الزيارة التي يعدها الباحثون البداية الفعلية للمسرح في الجزائر».[2]

تعددت الآراء حول البدايات الأولى للمسرح في الجزائر فهناك من اعتبر مجيء الممثل المصري "جورج أبيض" وفرقته إلى الجزائر أنها بداية أولى للمسرح الجزائري، ولكن إذا اعتبرنا هذا صحيح فقد نكون قد أغفلنا الحركات الثقافية التي كانت موجودة سابقا. وكما هو معروف أن المسرحية المقدمة في الجزائر قد كانت موجودة مند العهد التركي «ثم إن الأعمال المسرحية المقدمة في الجزائر خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من قبل الكتاب الفرنسيين، والكتاب الجزائريين والفرق المسرحية التي ظهرت، كانت كلها بلا شك لبنات في بناء صرح المسرح في الجزائر، قبل الحرب العالمية الأولى نشطت نشاطا لافتا للنظر».[3]

وقد تملت هذه النشاطات في مجموعة من الإصدارات لجرائد يومية وأخرى أسبوعية، وكذا ظهور مجموعة من الجمعيات الفكرية والثقافية وكذلك كان لزيارات الشرق للجزائر دور كبير في بعث الأمل لدى الأهالي «وهكذا فإن الحركة الثقافية والفكرية في الجزائر مع بداية القرن العشرين بدأت تنشط إلى درجة أن كثير

[1] المرجع السابق ، ص20.
[2] المرجع نفسه ، ص39.
[3] المرجع نفسه، ص39.

من العاملين فيها حاولوا بجهود جبارة نقل ألوان التمدن والتحضر من الشرق والغرب إلى الجزائر، كما فعل أبناء (مراد بن التركي) الذي انشئوا الكتبة الثعالبية بالجزائر العاصمة سنة 1896 ».[1]

وكان أصحاب هذه المكتبة يأخذون الكتب مرورا بمصر وبيروت، وهذه الكتب تمثلت في كتب اللغة والآداب والتاريخ...الخ، وبوجود هذه العوامل الفكرية والأدبية فقد ساهمت وبشكل كبير في إحياء حركة النهضة في الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى، كما أن الجزائر بعد هذه الفترة قد عرفت نوعا من الانفتاح والتمدن لاسيما في فئة الشباب.

ومن ثم هناك إنشاء لعدة جمعيات فكرية وثقافية وكذا كان هناك أنشطة مختلفة فكرية واجتماعية وثقافية كذلك «ففي سنة 1919 تأسست ودادية الطلبة المسلمين بالجزائر»[2] حتى أن "علالو" ومن خلال مذكراته أكد أن المسرح لجزائري قد ظهر في هذه الفترة في ظروف متدبدبة «حيث ولد المسرح الجزائري، الذي كان عنصرا هاما في ثقافة عصرية».[3]

هنا يبين لنا بان المسرح في الجزائر كان موجود من قبل مجيء "جورج ابيض" وفرقته إلى الجزائر ذلك سنة 1921 وهناك العديد من الجهات المهتمة بفن المسرح والتي حاولت إظهاره بشكل كبير وجيز دليل على ذلك الفرق التي زارت الجزائر قبل (جورج ابيض) وفرقته «وهناك فرق زارت الجزائر قبل فرقة (جورج ابيض) الفرق المسرحية التونسية قدمت عروضها المسرحية وغنت مع جوق الأدب التونسي».[4]

وذلك قبل الحرب العالمية الأولى ومن بين هذه المسرحيات عطيل والعباسة وصلاح الدين الأيوبي وقد نالت إعجاب الفرنسيين أيضا، ويمكن القول أن أكثر شيء يجعل أبو القاسم سعد الله يؤكد على ظهور المسرح في الجزائر وانه كان قبل هذه الفترة فقد تناول إشكالية تاريخ عودة المسرح بعد الحرب العالمية الأولى، ومن بين العوامل التي ساعدت على ظهور النهضة الأدبية والفكرية في الجزائر تطور الأحداث السياسية في البلاد وكذا التخلي على المقاومة المسلحة واللجوء إلى وسائل السلمية فالفئة المتفقة في الجزائر سعة إلى إدماج الأهالي ضمن الثقافة المسرحية والتأكيد مع الحفاظ على الهوية الوطنية والثقافة العربية والإسلامية، ومن بين العوامل أيضا نذكر انتشار الوعي السياسي في المجتمع وتألق الشخصيات مثل شخصية "الأمير خالد" الذي كان له الفضل الكبير في المسرح

---

[1] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) نقلا عن أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي، جزء (5) ص579.

[2] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) مرجع سبق ذكره، ص41.

[3] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) نقلا عن علالو مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، تر احمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، سنة 2000، ص20.

[4] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) نقلا عن أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، جزء 08، ص444.

الجزائري بعد عودته من فرنسا واحتكاكه بالثقافة هناك، وقد ساعدت اتصال الشعب الجزائري بالمشرق والمغرب العربي توسيع سبل المعرفة خاصة لدى الشباب.

– المسرح في الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى لدى صالح لمباركية:

من خلال تناولنا لراحل المسرح الجزائري وبداياته، تبين لنا بان الذين يهتمون بالمسرح في الجزائر يربطون ظهوره بمجيء الفرقة المصرية بقيادة الممثل لجورج الأبيض، وهذه الفرقة قد عملت في شمال إفريقيا وحققت نجاحات كبيرة في كل من طرابلس وتونس، ولكنها لم تحقق نفس النجاح في الجزائر، إذ أن المسرح في الجزائر كان خلال هذه الفترة شبه منعدم وحتى الأهالي لم يهتمون به اهتماما كبيرا سوى فئة قليلة من الأدباء والمثقفين الشباب والسبب الرئيسي في ذلك راجع إلى اللغة التي كانت تعرض بها هذه المسرحيات فقد كانت تعرض باللغة العربية الفصحى وهي اللغة التي لم يكن يفهمها الشعب آنذاك « اللغة الفصحى ليست لغة الجزائريين فهي كلاسيكية كاللاتينية لا تسهل الا للعبادات وخطب الجمعة وليس للمسرح والحياة العامة».[1]

الحياة القاسية للشعب الجزائري والظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت تحيط به وانشغاله بها، لم تعطي للمسرح في الجزائر خلال هذه الفترة الكامنة المتوقعة ول يكن اهتمام الأهالي به اهتماما كبيرا لأنه وبكل بساطة لم يكن متعود عليه ضمن هذه البيئة باستثناء بعض المثقفين وبعض الطلبة «إن النخبة المثقفة قد تم إدماجها في الحضارة الغربية ولم تتذوق المسرح العربي الشرقي».[2] لأنه أساسا لم تكن هناك قاعة للعرض، وحتى التي كانت بعيدة عن الأهالي إذ أن الكثير من الأهالي كانوا يجهلون وجود مثل هذه الأماكن، وكذلك غياب عامل الإشهار والدعاية، وحتى العناوين او المواضع التي كانت تتناولها المسرحيات المقدمة لم تستهوي الشعب الجزائري لأنه وببساطة لم تكن تعبر عن واقعه عن يوميته«إن المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كان عبارة عن اسكاتشات تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان وهو مسرح عبر عن الطموحات الشعبية».[3] كان المسرح في بداياته عبارة عن اسكاتشات وقد ارتبط بالغناء باللغة الشعبية مع إيصال المعنى والتعبير عن ذوق المتفرج وذلك قبل اللجوء إلى الترجمة والاقتباس والتأليف.

كان يتميز بكونه مسرح شعبي غير مثقف، بعيدا كل البعد عن الأدب والأدباء، حتى أنهم هم أنفسهم عندما حاولوا الكتابة المسرحية لم ينجحوا ولم يكونوا مؤهلين لتأليف نصوص يمكن أن تترجم إلى أعمال مسرحية

[1] المرجع السابق،ص 442.

[2] صالح لمباركية، دراسات في المسرح(1) نقلا عن اريليب روت، المسرح الجزائري، (مخطوطة) ص9.

[3] صالح لمباركية دراسات في المسرح (1) نقلا عن مصطفى كاتب، النص المسرحي الجزائري، مخطوطات، ص02.

يمكن عرضها على الخشبة، والمسرح الجزائري مند ظهوره إهتم بمسؤولية التثقيف والترفيه، كما أنه إهتم بقضايا إجتماعية ووطنية، وقد لقي في الفكاهة والغناء طريقة جديدة من أجل الهرب ن المتابعة في عهد الاستعمار الفرنسي «إن الممثلين أنفسهم من قبل احد الممثلين ثم تجرى كتابتها في وقت لاحق وبالتالي فان رأي (مصطفى كاتب) حول نشأة المسرح في الجزائر في هذه الفترة قد ارتكز على عنصرين هامين ».[1]

أولهما أن المسرح في الجزائر تجسد في العروض الشعبية الجماهيرية، وأداته الغناء والفكاهة وغايته التسلية والترفيه والتثقيف، والعنصر الثاني تمثل في كون المسرح في الجزائر مسرح إرتجالي بعيد عن القوالب الأدبية والفنية الرسمية، وهو أساسا يعتمد على الموهبة والعفوية ولم يقترن أبدا بالمدارس الأوربية وأصحابه عصاميين يجهلون حتى الكتابة والقراءة « وهذا ما جعلنا لا نعثر على نصوص مسرحية ثم تمثيلها في تلك الفترة، بل ربما لم تكتب أصلا ولم تدون وفي كل عرض يتم حذف أو زيادة بعض الأمور والقضايا حسب حال الممثلين وطلب الجمهور ولم يعط للتدوين اهتمام كبيرا من قبل المؤلفين والممثلين لان جل المسرحيات كانت باللغة العامية، وما يمكن تسجيله هنا هو عناوين المسرحيات وملخصاتها فقط، وهذا حسب شهادة (علالو) نفسه الذي يعد رائد من رواد المسرح الجزائري ».[2]

لم يكن المهتمين بالمسرح في تلك الفترة يدونون المسرحيات، لأن المسرح بالنسبة لهم كان يعتمد على العرض الارتجالي، وهذا قد أذى إلى ضياع الكثير من النصوص المسرحية التي لم يتبقى منها سوى عناوينها وبعض ملخصاتها وخاصة المسرحيات المقدمة باللهجة العامية، وكذا المسرحيات المقدمة في بدايات المسرح الجزائري والتي كانت باللغة الفصحى وهي كذلك كان مصيرها مثل المسرحيات المقدمة بالعامية فهي كذلك لم تدون ولم يعثر لها على أثر.

كانت هناك بعض المسرحيات التي كان لها الحظ الأوفر، ولم تتعرض لضياع، وهذه مسرحيات قد قدمت في فترة متقدمة من هذه المرحلة « أما المسرحيات المعروضة في سنوات الأربعينيات والخمسينيات فقد بعضها وأهمل عدد كبير، كما بين ذلك "عبد المالك مرتاض" في قوله: إن معظم المسرحيات الدينية بعد الحرب العالمية الثانية والتي لا يمكن أن يحصرها باحث، لأن كانت تكتب ثم تهمل وتنسى، دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها لتوهمهم أنها ليست ذات قيمة أدبية ونذكر من بعض المقالات التي كتبت وصفا لحفلات عيد المولد أن النصوص المسرحية في

---

[1] صالح لمباركية، دراسات في المسرح(1) المسرح الجزائري النشأة والرواد في سنة 1972، مرجع سابق، ص46.

[2] صالح لمباركية، دراسات في المسرح(1) نقلا عن علالو، شروق المسرح الجزائري، ص06.

الجزائر لو إحتفظا بها أصحابها وجمعت لشكلت مجلدات ضخمة جدا».[1] بسبب هذا الإهمال والضياع كان مصير أرشيف المسرح الجزائري أنه فقد الكثير من النصوص سواء كانت قد قدمت أولا كانت هناك نصوص لم تعرض بعد وكان مصيرها الضياع من قبل النور وهذه النصوص تعود إلى هذه الفترة المذكورة ولم يعثر على أي تدوين لها سوى ما كان يحتفظ به أصحابها وهذا ما يجعلنا نصف هذه المرحلة بالكثير من الصعوبة لأنه كان المسرح خلالها وفي البداية لم يكن يلقى الاهتمام الكافي من قبل الأهالي وبعد ذلك بعد أن بدا الإهتمام به وبعد قدوم بعض الفرق المسرحية إلى الجزائر، قد علن المسرح من الضياع بسبب عدم التدوين والطبع.

وأخيرا تنتقل إلى المراحل التي تحدث عنها "عز الدين جلاوجي" والتي لم يشاركها مع باقي المسرحيين الآخرين هذه المراحل عنوانها كالتالي المسرح الجزائري الجذور غير العربية، المسرح بالجزائر قبل التاريخ المسرح بالجزائر بداية التاريخ، المسرح بالجزائر أثناء تواجد الرومان، المسرح الجزائري والجذور العربية الإسلامية، المسرح الجزائري في العصر الحديث، نذكر أولا:

- **المسرح الجزائري الجذور غير العربية:**

«إذ كانت هذه الأرض قد عرفت الثقافة العربية على يد الفاتحين في القرن الثاني الهجري، فإنها لم تكن تخلو من الإنسان قبل التاريخ ومن مظاهر الحضارة والتمدن، ومن وجوه التأثر بين أبنائها وأبناء الشعوب المختلفة».[2] إذن لتأكيد هذا يجب العودة إلى البدايات الأولى للإنسان وذلك من اجل محاولة الكشف عن بداياته الحنينية إلى ما قبل التاريخ حيث الأمازيغ، والفينيقيون والفراعنة واليونان، وتتبع كل المنابع القديمة منها أو الحديثة، وذلك للوصول إلى الهدف المقصود.

- **المسرح قبل التاريخ:**

«عرفت هذه الأرض الإنسان مند البداية الأولى أي في عصر ما قبل التاريخ بمختلف أقسامه وكان لموقعها الجغرافي المتوسط بين المناطق الحية، من الكرة الأرضية من جهة ولطبوغرافيتها، وما تشمله من تضاريس خاصة من جهة أخرى.... كما يمكن ملاحظة هذا التاريخ فن جمع بين الصفة المحلية من جهة والصفة الدولية الإنسانية من جهة أخرى، ورغم أن هذه الظاهرة تكاد بارزة لدى شعوب الأرض فإنها لدى المغاربة القدماء أوضح واظهر»[3]

[1] صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1) نقلا عن عبد الملك مرتاض، فنون النشر الأدبي في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص200.

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الجزائر، ص20.

[3] رشيد الناضوري، المغرب الكبير، ج1، العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارة العربية، نقلا عن عز الدين جلاوجي، ص21.

ساعد الموقع الجغرافي في الجزائر مند القدم في بناء إنسانها، هذا دفعه إلى تواصل الحضاري وتكره في إضطراب دائم وعدم الغفلة والإصرار كما حضره أيضا تموقعها بين المناطق الحية من الكرة الأرضية على المحاولة والاستمرار وبدل الجهد وذلك من اجل السيطرة على كل شيء لضمان التحكم والصيرورة، فبالرغم من أن هذا وجدناه تقريبا مشترك بين الجميع إلا أنه تميز عند المغاربة القدماء بشكل واضح وجلي «قد اتجه النقاد إنسان تلك الحقبة في محاولة زيادة التقرب في القوى الخفية المتحكمة في حياته والحياة المحيطة به فبدأ يصور بعض مشاهده في أشكال إنسانية وحيوية تعبر عن بعض مفاهيمه الأولى كمحاولة منه، للوصول إلى الأمان والاطمئنان بصنع أقنعة ليمارس بها الطقوس التي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشريرة»[1]هدا دليل على أن الإنسان في تلك الحقبة لم يكن في حالة جمود فكري أو عضلي فهو كان دائم المحاولة في التعبير عن مشاعره في أشكال مختلفة إنسانية أو حيوية اعتقاد منه في التقرب من القوى الخفية المتحكمة في حياته والحياة المحيط به، فقام بصنع ما يسمى بأقنعة وذلك من أجمل أن يحمي بها نفسه من هذه المخلوقات الشريرة الموجودة في هاته القوى.

لم يقتصر الإنسان في هذه الفترة على جانب الشعوري أو الفكري بل تعده من ذلك حيث أصبح «بدأ إنسان هذه المرحلة في التعبير بالرسم عن أفكاره واستخدام بيض النعام كزجاجات ماء، فزينها برسوم هندسية، وكل ذلك بين تقدم الإنسان في هذه المرحلة الحضارية في الحالات المادية والفكرية تقدما ملموسا بين مظاهر الصراع بين الإنسان من جهة والطبيعة والمخلوقات التي كان يعتقدها من جهة أخرى».[2]

كل هذا يوحي على استمرارية تفكير الإنسان ولكن ليس كما في الأول فقد أصبح في هذه المرحلة يعبر عن أفكاره بالرسم واستخدام أشياء لتوحي عن أشياء وهذه الأمثلة من الاعتقاد سرعان ما تتطور وتتجسم بصورة أكثر وضوحا المراحل الحضارة التالية خصوصا وان تقدم الإنسان في هذه المرحلة ملموسا سواء في الحالة الفكرية أو المادية.

بالإضافة إلى الصراع بين الإنسان في هذه الفترة والمخلوقات التي كان يعتقد أنها موجودة من جهة أخرى وهذا ما دفعه طبعا لاختراع الألبسة والأقنعة وألبسة المسرح والقيام بطقوس مسرحية تعد البوادر الأولى في ظهور المسرح.

[1] المرجع نفسه، ص21.

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص21.

- **المسرح في الجزائر في بداية التاريخ:**

لقد عرفت هذه المرحلة تطور أصبح واضحا بالنسبة للمرحلة التي سبقتها بداية التاريخ عرفت الكتابة التاريخية اتصالات واضحة مع الأجناس الأخرى ولعل هذا ما ساعد على التطور والازدهار في هذه الفترة مقارنة بالمراحل السابقة من التاريخ، فقد بدت هذه الامتيازات واضحة «إن أول ظاهرة يلمسها الدارس لتاريخ مجتمع هذه الأرض في هذا العصر القرطاجي هو الامتزاج الواضح بين عدد من العناصر الحضارية في ذلك المجتمع، فهناك العنصر القرطاجي الفينيقي الأصل والعنصر البربري المحلي والعنصر اليوناني، بالإضافة إلى العناصر الحضارية المصرية والقبرصية و الإفريقية والزنجية »[1]

إذن كما ذكرنا سابقا هذه الفترة كانت مليئة بالامتزاجات الحضارية سواء القرطاجية أو المصرية أو غيرها من العناصر ومن المؤكد أن لكل عنصر من هذه العناصر مقوماته الحضارية المادية أو الفكرية في شتى المجالات الدينية أو النقدية أو الأدبية.

بالإضافة إلى كل هذا نجد القرطاجيون قد مارسوا «طقوس ديانتهم في عدد من المعابد التي بنيت على طرز معمارية مختلفة، تأثرت كثيرا بالطابع اليوناني الأصل كما كانت هناك طبقة الكهنة المتفرغين الذين يتوارثون وضيفة الكهنة في علاقاتهم كما كان القرطاجيون يدفنون مع موتاهم تماثيل وأقنعة لأبعاد القوى الشريرة هذه الأقنعة والمسرح كانت تمثل إشكالا شيطانية يرتديها الإنسان»[2]

بالحديث عن وجود فلابد أن هناك كهنة وهناك طقوس دينية كما أن الأقنعة والمسرح دلائل على وجود شكل من أشكال المسرح خاصة وأن بعض الدراسات أثبتت إن المسرح قد ولد في رحم المعابد وهذا إن دل إنما يدل على أن هذه الفترة وبفعل الامتزاجات المختلفة للعناصر الحضارية، ساهمت بالسماح في رواج مظاهر المسرح آنذاك.

إن «المسرحية القديمة قد نشأت في احتضان فقد كانت طقوس تؤدي للآلهة، ثم كانت صراعا بين الإنسان والآلهة، ثم بينه وبين عناصر الطبيعة وأخذت الصراعات تتسع دائرتها، وقد انزلوا ألهتهم منزلة البشر في أساطيرهم »[3]

نستخلص من كل هذا أن فترة المسرح بالجزائر في بداية التاريخ قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالنماذج الحضارية وقد كان له دور فعال في خروج شكل من أشكال المسرح وخاصة المعابد والطقوس الدينية التي اعتبرت

---

[1] المرجع السابق ، ص23.

[2] المرجع نفسه ، ص23.

[3] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري نقلا عن عبد اللطيف محمد سيد حديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق ، ص23.

دليل واضح على وجود المسرح، وان المعابد وهذه الطقوس هي المولد الحقيقي للمسرح خصوصا وأنهم قد انزلوا الآلهة الموجودة في المعابد منزلة البشر في أساطيرهم.

لقد قامت في قرطاج حضارة دامت مئات السنين مدت ضلالها في أنحاء إفريقيا وقد امتزجت فيها كل الثقافات وتلاحمت ثم انتهت لتترك مكانها لقوة أخرى إلا وهي القوة الرومانية.

- **المسرح بالجزائر أثناء تواجد الرومان:**

من المعروف أن الرومان وأثناء تواجدهم بالجزائر عمدوا إلى إنشاء عدد كبير من المدن وقد شملت هذه المدن كثيرا من المواقف المهمة في استمرارية الحياة ، سواء كانت مكاتب أو مباني حكومية أو أسواق، ومنازل فاخرة وملاعب وغيرها من التشييدات التي قام بها الرومانيون في مواقع كانت نفسها المواقع التي حط فيها القرطاجيون وذلك لأهميتها الإستراتيجية.

«الباحثون يؤكدون أن هذه العناصر الحضارية الرومانية المادية والفكرية لم تتمكن من خلال نفسها بصورة نهائية في المغرب ووصفه بالصفة الرومانية البحتة، فقد ظل يقاومون الرومان بثوراتهم المتتالية في المجال السياسي والحربي محافظين على تركتهم الحضارية البربرية، والقرطاجية في أثناء المرحلتين الوندالية والبزنطية وحل الوندال محل الرومان ابتداء من سنة (428) ثم جاء بعدهم البزنطيون إلى إخراجهم العرب الفاتحون سنة (682)».1

إذن بالحديث عن كل هذه الامتزاجات أثناء تواجد الرومان، واحتكاكهم بمختلف أجناس العالم وشعوبه، يتضح لنا أن الإنسان في هذه الأرض قد عرف المسرح معرفة بدائية وذلك من خلال الطقوس التعبدية التي كان يقدمها في المعابد وكذلك استعمالهم أنواعا أخرى من الأقنعة التي كان يصنعها لنفسه متوهما أنها تطرد عنه قوة الأرواح الشريرة وخصوصا مع دخول الفينيقيون إلى هذه الأرض عرف البربر العصر التاريخي ومن خلاله عرفوا الحضارة والتمدن كما عرفوا كثيرا من الطقوس الجديدة والتي مثلت المسرح أثناء هذه المرحلة « أما في العصر الروماني فقد عرف المسرح نشاطا كبيرا، أثناء تواجدهم في الفترة الممتدة من (42 ق.م) إلى (429م) دل على ذلك كثرة تواجد المسارح الدائرية التي كان بينها الرومان في كل المدن التي أقاموها».2

إن العصر الروماني هو عصر حافل بالانجازات سواء في بناء المدن والموانئ وغيرها أو في المسارح التي تواجدت بشكل لافت في هذه الفترة، وما زالت هناك الآن على حيوية هذا الأخير في هذا العصر، ورغم التناحر الحاصل في هذه الفترة إلا أن التأثر المسرحي قد حصل بشكل أو بآخر، خصوصا مع الامتزاجات التي شهدتها.

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص24-25.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

وفي الأخير نخلص إلا أنه بوجود مسرح تمثيلي خصوصا مع الطقوس والأقنعة التي تحدثنا عنها فلا شك أنه توجد مسرحية كتب قبل الوصول إلى التمثيل أو الأداء المسرحي في شكل أدوار تمثيلية.

هكذا تحدث عز الدين جلاوجي عن المسرح الجزائري أثناء مرحلة التواجد الروماني بعدها تطرق إلى: المسرح والمسرحية الجزائرية في العصر الحديث، إذ عبر عن الكثير من العوامل التي ساعدت المسرح الجزائري في إبراز وجوده والخروج إلى النهضة الحديثة من بين هذه العوامل كانت البوادر الشرقية، بحيث مثلت عاملا مهما في بهذا الفن وتراجع نهضة الفن المسرحي الجزائري الحديث في العالم العربي إلى «منتصف القرن الماضي وقيل أن رائده الأول هو "مارون النقاش" (1817-1855) دفعت به ريح التجارة إلى الهجرة، فرار ايطاليا وهناك شهد تمثيل بعض المسرحيات، وفي سنة (1847) مثل معهم في بيئة أول مسرحية له بعنوان البخيل باللغة العربية مترجمة عن موليير».[1]

إذن يعد عامل الهجرة مساعدا في النهوض بالمسرح، فلقد تأثر رائد الفن المسرحي "مروان النقاش" بالمسرحيات التي أقيمت في ايطاليا، فلما عاد اتخذها كنموذج، فقام بخطوة أولى فانشأ فرقة من الشباب، ثم أصبح يمثل معهم في بيئة، فألف أول مسرحية بعنوان "البخيل" ترجمة عن مسرحية "موليير"، قد دعا إليها وجهاء المدينة فأصبح بذلك «أبو المسرح العربي».[2] وقد توالت أعمال النقاش في بيئته فبعد مدة من مسرحية البخيل، قدم مسرحية أخرى هي مسرحية «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد».[3]

وقد كتب هذه المسرحية بخط عربي رفيع.

بعد ذلك حمل اللواء « ابن أخيه سالم النقاش، ودخل الإسكندرية بفرقته سنة (1876) فوجد في مصر فنانا سبقه إلى الميدان، هو يعقوب صنوع (1839-1912) الذي قدم أول مسرحياته سنة (1870) إلى أن كتب مسرحية "الوطن والحرية" والتي تعرض فيها للسلطة فأغلقت مسرحية ومنعته من العمل».[4]

كل هذا يؤكد إن الأعمال في هذه الفترة كانت متواترة تنحوا منحى الازدهار فنجدها في لبنان، وفي مصر في أشكال مختلفة منها ما هو مترجم، وما هو مقتبس من الفرنسية والانجليزية مما يوحي أن المسرح العربي قد بدأ معتمدا على الترجمة بشكل كبير.

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص37.
[2] المنجد في اللغة والاحلام، ص576.
[3] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص37.
[4] المرجع نفسه، ص 38.

فبالرغم من أن المسرح العربي وكما اعتمد على الترجمة، أي على العنصر الخارجي فلقد لجأ أدباء العرب من المهتمين بالمسرح إلى العودة إلى التاريخ العربي القديم، وقاموا بإستلهام مسرحياتهم بالاعتماد على النماذج القديمة لمعاصرة المسرح في شكل قالب حديث.

ونجد من تلك المسرحيات "مسرحية المروءة والوفاء" أو «الفرج بعد الشدة التي كتبها الشيخ خليل اليازجي سنة (1893) وهي مسرحية غنائية شعرية ومسرحية "السليط الحسود" لمروان النقاش سنة (1851) ثم الشاب الجاهلي السكير (1863) التي تعد مع مسرحية علي بك الكبير التي كتبها احمد شوقي سنة (1893) من المسرح الاجتماعي ».1

إذن بقدر الإعتماد على الترجمة عن كوليير وشكسبير، وغيرهم من الإعلام، إلا أن العرب لم يحملوا تاريخهم، فعمدوا على الإستلهام والرجوع إلى مسرحيات في فترات زمنية تعد بعيدة عن عصرهم، وقد أنتجوا العديد منها سواء بين المسرح الاجتماعي أو غيره من المجالات فقد أعطوا دافعا قويا للمسرح العربي من خلال الاعتماد على تاريخ ووصفه بصفة تواكب العصر الحديث.

لقد كانت النهضة الثقافية في الشرق العربي تشق طريقها نحو الثبات والقوة فقد كان المسرح في أوج انتصاراته، مع "هارون النقاش" في بيروت "جورج ابيض" في مصر ويمكننا القول أن أول «انتفاضة مسرحية في العصر الحديث كانت سنة 1921، حيث قدم جورج الأبيض مع فرقته إلى الجزائر وقدم مسرحيتين تاريخيتين في الجزائر العاصمة بالعربية الفصحى هما "صلاح الدين الايوبي" و"تارات العرب"».2

ولكن هذه العروض لم تلقى النجاح المتوقع بسبب أن هذا الفن كان جديد وغريب في نفس الوقت على الشعب الجزائري وسبب أيضا انشغال الأهالي بهمومهم فلم يكن لديهم الوقت لمثل هذه العروض أو التظاهرات، ولان العروض المسرحية في تلك الفترة كانت تقدم باللغة العربية الفصحى كانت سببا كافيا في عدم نجتح هذه العروض، لان الشعب الجزائري كان لديه مشكلة ضعف اللغة أنداك «ولأن المجتمع الجزائري لم يتعود على مشاهدة المسرح والتعامل معه، فكان تواجد فرقة "جورج الأبيض" حدثا غريبا ولأن المجتمع الجزائري كان منكبا على نفسه، وعلى جراحه وهمومه، فلم تكن تستهويه مثل هذه الأمور، فالمسرح فن راق لا يظهر إلا لدى الأمم الراقية».3 لم يكن مجيء فرقة "جورج الأبيض" إلى الجزائر، وتقديمها لبعض العروض أي اثر على الذوق الفني

[1] المرجع السابق ، ص38.

[2] أنيسة بركات، أدب النضال في الجزائر، ص192.

[3] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص39.

للأهالي، بسبب انشغالهم بالظروف السائدة سواء كانت سياسية اجتماعية وكذا عامل اللغة كان عامل أساسي في عدم استهواءهم لمثل هذه العمال رغم أن هذه الفرقة جاءت من اجل التوعية والترقية والترفيه في الوقت نفسه.

إذ أن هذه الفرقة وإعمالها، لم تكسب إلى جانبها سوى فئة قليلة من المثقفين والصلابة «لم تكن فرقة جورج الأبيض إلا الشرارة التي دفعت الجزائر إلى السير على الدرب الصحيح فلا يتصور أبدا أن يجد أي شيء مهما كانت قيمة قابلية كبرى وانتشارا واسعا في امة رغم أنها لم تعرفه من قبل».[1]

وهذا دليل واضح على أن الشعب الجزائري كان يملك القابلية والاستعداد من خلال موروثه المسرحي القديم، فلم تكون هذه الفرقة سوى وسيلة لرفع روح العمل والإبداع لديهم، وذلك من أجل ترك بصمة خاصة بالمسرح الجزائري والمسرحيين الجزائري بالرغم من المنعرجات والعقبات التي صادفته في هذا المسار فبقي متمسك بمقوماته، وخير مثال عن هذا انه استطاع وفي وقت وجيز تأسيس أول فرقة مسرحية في الجزائر سنة 1921 هذه الفرقة هي بجمعية الآداب والتمثيل العربي، إضافة إلى فرقة جمعية الطلبة المسلمين وجمعية الموسيقى.[2]

فالفئة الجزائرية المتفقة لم تجلس ساكنا فقد بدأت مباشرة في تأسيس فرق مسرحية جزائرية محظى وذلك ردا على فرنسا بأن جميع نواياها في تجهيل الشعب الجزائري فإذا كان المشارقة قد بنوا نهضتهم متأثرين بالغرب، فان نهضة الجزائريين كانت تأثر بالمشرق، رغم قربها وامتزاجها بالغرب، وهذا دليل قاطع على أن الشعب الجزائري كان رافضا لكل ما يأتي من الغرب.

---

[1] المرجع السابق، ص40.

[2] أنيسة بركات، أدب النضال في الجزائر، ص192.

المبحث الثالث: المنهج التاريخي:

1- تعريف المنهج:

التطرق إلى مفهوم المنهج التاريخي يجب علينا الإلمام بجوانب هذا المفهوم ومنه وجب تعريف كلمة المنهج تعريفا شاملا مما يساعد على فهم المصطلحات أو الدراسات التي تحتوي على هذه الكلمة ومنه فالمنهج:

أ- **لغة:** هو الطريق والسبيل والوسيلة التي تندرج في الوصول إلى هدف معين ومحدد.

ب- **اصطلاحا:** فقد تعددت تعريفاته، ولكنها اشترك في كونها ارتبطا بتيارين: الأول: ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة، لذلك فان كلمة "منهج" انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية لتصل إلى عصر النهضة، وهي ما تزال محتفظة التصورات الصورية طبعا للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه فالمنهج في هذه المرحلة يطلق عليه المنهج العقلي لأنه يلزم بوجود الجهاز العقلي نستخرج النتائج منها.

أما التيار الثاني فقد ارتبط في عصر النهضة بحركة التيار العلمي لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيار العلمي، وهذا التيار لا يحتكم إلى الفعل فحسب وأيضا كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانين فالمنهج إذن اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي ووقع التزاوج بين طرائق وولد ما يسمى بالمنهج التجريبي ولكن ليس معنى هذا أنه ثم التخلي عن المفهوم الأول ليحل محله الثاني بصفة مطلقة وإنما صار تعايش بين المفهومين. [1]

ومن خلال هذا اتضح لنا مفهوم المنهج وذلك من اجل تسهيل الوصول إلى اكبر قدر من المعرفة في الشطر الثاني إلا وهو تبسيط مفهوم المنهج التاريخي الذي يهمنا وكثيرا في هذا البحث.

2- ظهوره:

قد يكون من الأفضل لنا بادئ ذي بدء في هذا الجزء من الدراسة أن نتساءل ما تاريخ الأدب؟ أن كلمة تاريخ توحي لنا بلا شك بالماضي لا يصح تاريخا إلا إذا فهمت تاريخ للإنسان وجهوده، بينما الأدب فمن فنون التعبير الإنساني.

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته الطبقة الاولى، ميريت للنشر والمعلومات، شارع قصر النيل، القاهرة، 2002م، ص09-10.

وقد يكون كلا الكلمتين استعمالات أو دلالات خاصة في مجالات نقدية أو علمية عديدة لكن من المؤكد أن ابسط تعريف لتاريخ الأدب، هو أن يقال انه دراسة الماضي الإنساني لفن الأدب وعلى هذا الأساس نفهم أن الدرس في هذا المجال يقوم بعملية البحث التاريخي من جهة والنقد التاريخي من جهة أخرى.[1]

من خلال هذا نجد بان كلمة تاريخ ترجع الذاكرة للوراء ولها ماهية بعيدة ترجع للماضي وهو بدوره مرتبط بتاريخ الإنسان فلا يمكن للماضي أن يصبح تاريخا إلا من خلاله، وعلى الرغم من إختلاف الدلالة لكلتا الكلمتين (التاريخ+ الماضي الإنساني) إلا أنه لا يوجد تاريخ بدون ماضي إنساني فالعلاقة بينهما هي علاقة تأثير وتأثر.

يتم من خلالها شرح ووضع تعريف شامل لمفهوم تاريخ الأدب فيقال عليه انه دراسة الماضي الإنساني فالدارس في مجال تاريخ الأدب يجب عليه انه يقوم بعمليتين مختلفتين في نفس الوقت وذلك من أجل الوصول إلى الغاية المنشودة (بحث تاريخي، نقد تاريخي) ألا وهي محاولة معرفة تاريخ الأدب والوصول إلى أدق التعريفات.
وهنا نحاول الوقوف عند محاور وبعض التعريفات المختلفة لهذا الأخير (تاريخ الأدب) كما عرفت العديد من المتخصصين وذلك من أجل الوقوف على الإيحاءات في هذا المجال واهم المميزات البارزة فيه.

فنجد الناقد الانجليزي المعروف ب سبيلر SPILLER حيث يقول: يعني تاريخ الأدب أولا وقبل كل شيء وصف وتفسير أدب شعب من الشعوب في لحظة تاريخية محددة"

ويضيف قائلا «إن تاريخ الأدب ليس تاريخ للغة، وليس تحقيق للنصوص وليس هذا أدبيا، وان كان يحتم على مؤرخ الأدب أن يكون ملما بأطراف هذه المجالات».[2]

على ضوء هذا القول لا بد لكل دارس لتاريخ الأدب أن يحدد طبيعة الآثار الأدبية وعصرها ووسطها وعلة ظهورها، فهو المؤرخ للأدب، كالمؤرخ الفكري أو التقاضي أو الحضاري، يكتب تاريخ الإنسان على ضوء فكرة أو نظامه الثقافي أو الفكري العقلي.

ومن خلال هذا نجد أن: «التاريخ من الناحية اللغوية تعني الزمن وبيان الوقت فكان يقال ورخ الكتاب، أي بين وقت كتابته أما المعنى العام للكلمة تاريخ كما يرى اغلب المؤرخين تعني كلمة تاريخ تعني تلك الأحداث التي وقعت في الماضي والتي تقع في الحاضر والتي يمكن أن تقع في المستقبل».[3]

[1] ينظر سمير سعيد: حجازي مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الآفاق العربية، مدينة نصر القاهرة، 1428هـ، 2007، ص187.
[2] المرجع نفسه، ص189.
[3] المرجع نفسه، ص191.

إذن على غرار هذا نجد بان التاريخ هو سجل مسيرة البشرية وهو المصدر الأساسي للمعرفة الإنسانية أو هو ذلك النهر الخالد يحوي بين ضفتيه كل التصورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي مرت بها البشرية مند قدر للإنسان أن يترك أثاره وبصمت على هذه المعمورة.

3- تعريف المنهج التاريخي:

إن المنهج التاريخي له عدة تعريفات مختلفة ومن بين هذه التعريفات نجد انه الصرح النقدي الراسخ الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة التي « انبثقت خصما على المنهج التاريخي وكلما قد استمدت بصيغة من الصيغ قانونها الأساسي من الاعتراض عليه ومتناقضة جذريا».[1]

وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتقليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، وجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أوفى فن من الفنون .

فهو إذن يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أديب ما، ويعني على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع انطلاقا من قاعدة عدة «إنسان ابن بيئته».[2]

وهناك تعريف آخر لهذا الأخير والذي يتمثل في كون النقد التاريخي يتكئ «على ما تسبب سلسلة من المعادلات السيئة جزء من التاريخ فإذا النقد تاريخ لثقافته والثقافة إفراز للبيئة والبيئة جزء من التاريخ فإذا النقد تاريخ للأديب من خلال بيئته ».[3] وعلى غرار هذا فهو «مفيد في دراسة تطور أدبي ما، لكن لا في الكشف عن النتائج هذه الدراسة، فالمنهج التاريخي شانه شان الخطوط الأولية في الرسم يمحي عند ما نكتمل الصورة».[4]

أو بتعبير آخر «تمهيد للنقد الأدبي، تمهيد لازم ولكنه لا يجوز أن نقف عنده، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء».[5]

ومع التصور الواضح الذي يطبع المنهج التاريخي فانه يظل «واحدا من اكبر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي لأنه أكثر صلاحية لتسع الظواهر الكبرى ف الآداب ودراسة تطوراتها».[6]

[1] عبد السلام المسدي في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، 1994، ص79.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط3، دار الجبور للنشر والتوزيع المحمدية، الجزائر، 1431، 2010، ص16.

[3] عبد السلام المسدي في آليات النقد الأدبي، مرجع سباق، ص88.

[4] ر. م البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابلس، ط2، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، 1980، ص06.

[5] المرجع نفسه، ص 06.

[6] الريعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي تقنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001، 2000، ص38.

ومن خلال هذا يتضح لنا أن المنهج التاريخي هو المنهج الوحيد الذي يمكننا من دراسة مسار أي أمة من الأمم أو التعرف على ما يميز أدبها بما فيه من ميزات وخصائص.

4- خصائص المنهج التاريخي (مميزاته):

إن المنهج التاريخ هو كغيره من المناهج لديه سمات وخصائص يتميز بها عن غيره مما يجعله معروفا دون الاختلاط أو الخلط في المفاهيم ولعل أهم ما يميز هذا الأخير:

1-الازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحدا لا يرضي بدلا.

2-الربط الآلي بين النص الأدبي ومعطيه السياقي واعتبار الأول وثيقة للثاني.

3-الاهتمام بدراسة المدونات الأدبية العريضة الممتدة تاريخيا مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة.

4-المبالغة في التعميم والاستقراء الناقص.

5-الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي وتحويله كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

6-التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية مع تغيب واضح للخصوصية الأدبية للنص.

7-التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطات بحاجة إلى توثيق أو تحف مجهولة في متحف اثري، مع محاولة لم شتاتها وتأكيدها بالوثائق والصور والفهارس والملاحق.[1]

5- أهداف المنهج التاريخي:

إن المنهج التاريخي كغيره من المناهج له عدة غايات وأهداف يسعى للوصول إليها من خلال العديد من المراحل والمرتكزات التي قام أو يقوم عليها. فالغاية التي يسعى إليها هذا الأخير تتمثل في تعيين العمل الأدبي في خط سير الأدب، وكذلك أيضا تحديد مدى ما إضافة إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله.

وكذلك معرفة حقيقة المنهج التاريخي هو نموذج جديد أم هو تكرار وإعادة لنماذج سابقة مع إدخال أشياء جديدة؟

كما يسعى هذا المنهج للبحث عن إجابة عن الأسئلة منها هل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئا؟

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، الطبعة الثالثة، دار جبور للنشر والتوزيع المحمدية، الجزائر، أكتوبر، 1431هـ، 2010، ص19.

ومن غايته أيضا تحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط؟ ومدى تأثيره فيه فانه من المهم أن نعرف ما أخد هذا العمل الأدبي من البيئة وماذا أعطى لها؟ وان نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع ومدي الاستجابة القادمين للبيئة[1].

وذلك يعني بان المنهج التاريخي يسعى إلى تحديد تأثر العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه فعند القيام بدراسة تقوم على المنهج التاريخي يجب معرفة البيئة والعصر والظروف الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية والعلمية التي أثرت في شخصية الدارس أولا وفي الإنتاج العمل الأدبي ثانيا.

ولقد ترتب على ظهور هذا المنهج «نمو حركة البحث العلمي الأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء ومحاولة رصد أكثر عدد من البيانات عن العصور السابقة كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده وضرورة الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء لمسلمات والاعتماد على العقل والرهان، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد درجة نسبتها إلى صاحبها وتوثيقها، ودراسة المصادر الأدبية وعلاقة التأثر والتأثير بين الأدباء المختلفين، وعلاقة الآداب المحلية بالآداب العالمية ».[2]

فمن خلال هذا نجد بان هذا المنهج قد حاول رصد العديد من الدراسات والبيانات من العصور الفارطة التي تساهم في الوصول إلى قمة الفهم والتعرف على ما مضى في زمن معين، وكذلك ساهم المنهج التاريخي في وضع حد للمسلمات فكم من علم ضاع دون توثيق فالمشافهة مثلا كانت سببا في ضياع العديد من العلوم دون تدوين، فالمنهج التاريخي لا يعترف بهذه الطريقة التي كانت سائدة فهو يعتمد على التوثيق وذلك من أجل ضمان صيرورة مختلف العلوم في شتى المجالات دون الشك في مصداقيتها .

وكذلك الاعتماد على العقل فهناك العديد من الأمور التي تمت مراجعتها ووجدت بأنها مجرد خرافات وأساطير كادت أن تكون يقينا لولا تدخل هذا المنهج واستخدام لعملية البرهان وأعمال العقل والإتيان بالمصادر وتحديد أصحاب الأعمال بمختلف أنواعها، فالمنهج التاريخي إذن ساهم وبشكل كبير في الارتقاء والخروج من دوامة الاستهلاك وفقط، دون اللجوء إلى محاولة فهم ما مضى والبحث عنه .

---

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق الطبعة السابعة، 1993، ص115.

[2] دكتور صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص28. نقلا عن إبراهيم عبد العزيز وسميري اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية مدينة مصر القاهرة، ط1، 2011، ص25.

«لا شك أن الفلسفات والمذاهب المتعددة التي ظهرت بعد منتصف القرن 19م قد استفادت من المنهج التاريخي وجعلته ضرورة من ضروريات نموها وازدهارها وبالمثل قد استفاد المنهج التاريخي أيضا من هذه الفلسفات والاتجاهات». [1]

فالمدرسة التاريخية تطورت في ظل ما يسمى الحتمية التاريخية وفي ظل الموقف الوجودي فمعظم الاتجاهات والفلسفات تأثرت بلا شك بالمنهج التاريخي خاصة الجديدة منها، فنجد مثلا المبادئ التي قام عليها النقد الاجتماعي هي نفس المبادئ والإجراءات التي نشأت في حضن النقد التاريخي.

ونجد أن المنهج التاريخي إلى اعتبار أن المبدع حادثا تاريخيا تدفع إليه الظروف التاريخية العامة، فهذا المنهج كان له الفضل في دراسة الأنواع والأجناس الأدبية، كما انه قدم جهودا مضيئة في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام.

6- أعلام المنهج التاريخي :

أ- عند العرب:

بالنسبة للنقد العربي وهناك عدة أسماء برزت في هذا الميدان فنجد:

"أحمد ضيف (1880-1945)": يمكن عده أول متخرج عربي في مدرسة لانسون الفرنسية، فهو أستاذ للأدب العربي أوفدته الجامعية المصرية الأهلية للحصول على الدكتورة من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس.[1]

"محمد مندور (1907-1965)": يمكن عده الجسر التاريخي المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي فهو أول من أرسي معالم " اللانسونية" في نقدنا العربي، حيث أصدر كتابه (النقد المنهجي في الأدب) وكان ذلك في حدود سنة 1946 ثم عاد طبع هذه الترجمة سنة 1964.[2]

كما نجد "أيضا الرائد طه حسين (1965-1890)" يعد رائد هذا الاتجاه في القرن العشرين بين نقاد العرب، فقد سلك هذا النهج سلوكا حقيقيا في كتابه الأول (تحديد ذكرى أبي العلاء (ثم توالت مؤلفاته متتبعا هذا المنهج. فقد كان طه حسين متأثرا "بسانت بيف" و"هيبوليت تين" وأيضا بجول لمتر وبرونتيير، وآخرون كما تأثر أيضا بعلماء الاجتماع، وهناك من يزعم بأنه أول من وضع هذا المنهج في صورته المختلطة من مبادئ "بوف"، وقواعد "تين" موضع التطبيق في دراسة الأدب العربي القديم خاصة والحديث عامة.[3]

---

[1] إبراهيم عبد العزيز سمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، مدينة مصر، القاهرة، ط1، 2011، ص26.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، الطبعة الثالثة، التودارنو للنشر والتوزيع، المحمدية الجزائر، 1431، 2010، ص18.

[3] د/ طه حسين، حديث الأربعاء، الطبعة الثالثة عشر، دار المعارف القاهرة ، ص52-53، نقلا عن إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 1432هـ، ص2011، 31.

ومن خلال تتبع مسيرة طه حسين نجد انه في بعض الأحيان يقوم بخلط المنهج التاريخي مع المنهج النفسي لكن الأساس الذي ينطلق ويشرع من هو المنهج التاريخي، بالدرجة الأولى.

ولا تزال أسماء كانت لها الفضل في ازدهر وبروز هذا المنهج نذكر منها على سبيل المثال: «زكي مبارك (1893-1952) وأحمد أمين (1886-1954) وأيضا، شوقي وعمر شوقي في مصر وشكري فيصل في سوريا ومحمد صالح الجابري في تونس، وعباس الجراري في المغرب، أما في الجزائر فيمكن ذكر كل من "بلقاسم سعد الله" و"صالح خرفي" و "عبد الله الركيبي" و"محمد ناصر" و "عبد المالك مرتاض"».[1]

المنهج التاريخي كان ظهوره في بدايات القرن التاسع عشر لكن لم يكن يعمل بعملها مع منتصف القرن بداية هذا المنهج كانت غربية وبالرغم من أن الظهور كان في بداية القرن العشرين كما سبق الذكر، إلا انه . في العالم العربي أتى متأخرا بما يعادل القرن تقريبا هذا يعني أن ظهور المنهج التاريخي عند العرب إلى مع بدايات القرن العشرين وبالتحديد في النصف الأول من هذا القرن والبداية كانت مع نخبة من النقاد العرب الذين تتلمذ على يد نقاد عربيين كانوا ينتهجون هذا المنهج فتأثروا بهم وبالتالي نقلوا أعمالهم إلى العالم العربي إذا أصبح هناك ما يعرف بالمنهج التاريخي في النقد العربي لكن هذا لا يعني أن المنهج التاريخي ليس له جذور في النقد العربي القديم.

هذا ما تحدث عنه الأستاذ "سيد قطب" يرى أن المنهج التاريخي له جذور في النقد العربي القديم، وإن هذه الجذور تمتد إلى مرحلة التدوين التي بدأتها الجاحظ بكتابه البيان والتبيين وبعد أن استعرض نماذج من كتاب (البيان والتبيين) للجاحظ ومن كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه ومن كتاب (الأغاني) لأبي فرج الأصفهاني ومن كتاب (الأمالي) لـ"ابن علي القالي" ومن كتاب يتيمة الدهر "للثعالبي" ومن كتاب (زهر الآداب) لـ"لحصري".[2]

والمنهج التاريخي له أيضا جذور عربية هذا ما جاء به الأستاذ "سيد قطب" إذ ارتبط المنهج التاريخي وظهوره بجذور عربية وقد دعم استنتاجه هذا نذكر بعض الأعلام وأعمالهم الأدبية التي تعبر دليل واضح في إثبات انتماء المنهج التاريخي إلى جذور عربية وهذه أمثلة كانت موضوعة سابقا كما هو مذكور الجاحظ بكتابه البيان والتبيين وكذا (العقد الفريد) لابن عبد ربه وأيضا كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني وغيرهم من الأسماء التي اثر

[1] المرجع السابق، ص53-54.

[2] سيد قطب النقد الأدبي أصوله ومناهجه، مرجع سابق، ص115.

ذكرها جنبا إلى جنب مع المنهج التاريخي طبعا كان هناك أخذ ونقل على منوال المنهج التاريخي الغربي لكن في المقابل كان هناك أيضا تطوره ودراسة للمنهج التاريخي لدى النقد العربي والنقاد العرب.

هكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد دخول المعنى الواحد ولا يعني بنسبة النصوص لأصحابها فبتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه في العقد الفريد مع شيء من التبويب العظيم، وفي أحيان قليلة بذكر أخذ قول من قول ولا يبعد صاحب "الأمالي" عن هذا المنهج كثيرا مع عناية ظاهرة بشرح الغريب، بينما نجد صاحب "الأغاني" ينتقل نقلة بعيدة فيدخل في صميم المنهج التاريخي يذكر النص وينسبه لصاحبه سلسلة من الرواية وبذكر أخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعلل الرفض ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب رواية أو صدقها. [1]

هذا إذن ما بين لنا أن الجاحظ ومن خلال دراسته المقدمة في المنهج التاريخي لم يهتم بنسبة النصوص إلى أصحابها بل ما كان يهتم به هو فقط الجمع والبحث حول المعنى الواحد وهذا ما اتبعه من بعده كل من عبد ربه في كتابه (العقد الفريد) وذلك مع الشيء من التبويب العظيم وذكر قول من قول هذا لم يكن دائما بل كان يتبعه أحيانا قليلة نفس المنهج انتهجه صاحب "الأمالي" حيث عنى بشرح الغريب بينما نحد صاحب "الأغاني" يبتعد كل البحث عن كل هذا وينتقل نقلة معمقة في صميم المنهج التاريخي.

إذ ينقل النص وينسبه إلى صاحبه مبينا في ذلك موقفه بالرفض أو القبول مع ذكر تعليل واضح بسبب الرفض مع ذكر بعض الشواهد والدلائل لبعض الحوادث على صدق الرواية أو كذبها، من خلال ما جاء به كل من الجاحظ وابن عبد ربه في ما يخص المعنى الواحد يعد صاحب "الأغاني" الأبلغ إلى ما كتب في هذا الجانب «لقد اعتمد حسين التوفيق العدل على التقسيم التاريخي، وهي قراءة لم تتعود عليها الدراسات النقدية العربية من قبل، وبذلك أسس لقراءة جديدة فتحت الباب أمام الدراسات الأدبية، وتلاه نقاد آخرون تبنوا الطريقة المنهجية نفسها في الدراسات النقدية مع إضافات بسيطة ومنهم "الاسكندري" في كتابه الوسيط و "أحمد حسن الزيات" في مؤلفه تاريخ الأدب العربي و حسن توفيق العدل ومحمد حسن نائل المرصفي وغيرهم من دارسي تاريخ الأدب العربي في بداية النهضة العربية الحديثة». [2]

يعتبر (حسن توفيق) أول من نظر إلى تقسيم تاريخي عادل وذلك في الدراسات النقدية العربية وهي القراءة التي لم يتعود عليها من قبل ولم تكن موجودة أساسا وبالتالي يكون قد أسهم في فتح باب أمام الدراسات الأدبية ولم يتوقف ذلك عند حسن توفيق بل اتبعه فيما بعد كثيرون متبنيين نفس الطريقة المنهجية في الدراسة

[1] المرجع نفسه، ص116.

[2] د. طه حسين،حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط13، ص70-71.

النقدية لكن هذا لا ينفي انه كان هناك إضافات بسيطة من قبل هؤلاء نذكر منهم كل من "أحمد حسن الزيان" في كتابه تاريخ الأدب العربي وكذلك "محمد حسن نائل المرصفي" وغيرهم الكثيرون من المهتمين بالدراسة التاريخية للأدب العربي وذلك من خلال البدايات النهضة الحديثة.

ولم يكن "حسن توفيق" العدل وغيره مما سبق ذكرهم وحدهم من اهتموا بالمنهج التاريخي في النقد العربي، بل على عكس تماما إذ «تعد كتابات جورجي زيدان وأحمد الكندري والشيخ المهدي تمهيدا لإرساء قواعد المنهج التاريخي في العالم العربي فقد أخذت هذه الدراسات تدرس عصور الأدب والظروف سياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن أثارها في الأدب وفي موضوعاته وأسلوبه وتعبيره، وتدرس شيئا عن الشخصيات الأدبية في كل عصر أنها حددت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبي، ولكنها على كل حال كانت بداية طبيعة في عصر النهضة».[1]

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن كل من كتابات "جورجي زيدان" و "احمد السكندري" و"الشيخ المهدي" كانت عبارة عن بدايات أولية جاءت مجسدة ومرسية لشروط وأنظمة المنهج التاريخي في العالم العربي وذلك من خلال الجانب الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والعلمية، وبذلك أكدت هذه العصور بالإحداث السياسية وهذا منا في طبيعة التاريخ الأدبي، ولكن بالرغم من ذلك كانت بداية لا باس بها في عصر النهضة وإذا كان "هيجل" ومن خلال الفلسفة الماركسية سببا مهما وبارزا في تقدم الفكر التاريخي بين نقاد العرب فإن "طه حسين" «يعد رائدا هذا الاتجاه في القرن العشرين بين نقاد العرب، فقد سلك هذا المنهج سلوكا حقيقيا في كتابه الأول (تحديد ذكرى أبي العلاء) ثم توالت مؤلفاته منتهجا فيها هذا الجانب التاريخي، متأثرا جنسيا "بسانت بيف" ناهيك عن تأثيره بعلماء الاجتماع وقد يخلط المنهج التاريخي بالمنهج النفسي في بعض مؤلفاته لكن الأساس الذي ينطلق منه هو المنهج التاريخي».[2]

وإذا ما نظرنا إلى الانطلاقة الأولى للمنهج التاريخي في العالم العربي نجد طه حسين أول من تزعم هذا الاتجاه وتبناه متأثرا في ذلك بعدة نقاط عرب من بينهم "سانت بيف" "هيبوليت تين" "بجول عشر" وغيرهم، ويعتبر كتابه الأول (تجديد ذكرى أبي العلاء) أوضح دليل عن تبني "طه حسين" واهتمامه بالمنهج التاريخي وقد تتالت بعد هذا المؤلف عدة مؤلفات أخرى، تنهج فيها المنهج التاريخي مع دمجه للمنهج النفسي وذلك لتأثره

[1] د. طه حسين، حديث الأربعاء، ص72.

[2] طه حسين: حديث الاربعاء، مرجع سابق نقلا عن إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، ط1، (2011-1432) ص31.

بعلماء الاجتماع كان ذلك واضح من خلال بعض مؤلفاته، لكن رغم هذا التأثر والاندماج يبقى المنهج التاريخي هو الانطلاقة والبداية في أعماله.

من خلال تأثر "طه حسين" بالأدب الغربي والنقاد الغرب شرع في البحث عن منهج يتفق مع الدراسة الحديثة والتي كانت بصدد البحث وبالتالي كان هذا الاتجاه الجديد الذي تبناه "طه حسين" أول من وضع هذا المنهج في صورته المختلطة من مبادئ "بوف" وقواعد "تين" موضع التطبيق في دراسة الأدب العربي القديم خاصة والحديث عامة فيها أحد ينثره مند عودته من فرنسا، من مقالات ودراسات يطول بناء الأمر إذا أردنا نقف عندها هنا، نذكر منها كتابه (في الشعر الجاهلي) وكتابه (حديث الأربعاء) الذي جعله على غرار (حديث الاثنين) "سانت بيف" وكتابه مع المتنبي الذي يعد أوضح كتبه جميعا وأدل على إتباع هذا الاتجاه في دراسة الشعراء القدماء.[1]

وهذا يوضح لنا ان وضع طه لمبادئ هذا المنهج أي المنهج التاريخي في العالم العربي كان نتيجة لاستنتاجه الاختلاط بين كل من مبادئ "بوف" وقواعد تين وجعل هذا المزج محل الدراسة في الأدب العربي القديم بصفة خاصة والحديث بصفة عامة وذلك انه أخذ يؤرخ لهذا المنهج من عودته من فرنسا تمثلت هذه الترويجات في مقالات متعددة ودراسات مختلفة هذه الدراسات تعد الأوضح والأشمل على تبني طه حسين المنهج التاريخي في النقد العربي.

«وإذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص أحيانا ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي فإننا نجد الدكتور "أحمد أمين" أقرب إلى أصول المنهج، فهو بدا بجوار النصوص يجمعها و يرتبها وينطقها برفق ويسجل النتائج في هدوء يضع ذلك في مجموعته (فجر الإسلام) وضحى الإسلام وظهر الإسلام وعصر الإسلام) حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الإسلامي ومظهر التطور في جميع الاتجاهات الفكرية»[2]

قد اشرنا في السابق إلى أن "طه حسين" يعتبر أول من نظر إلى وضع مبادئ المنهج التاريخي في النقد العربي بعد الدراسة ومجوعة من الاستنتاجات التي تم استخلاصها من اختلاطات فكرية لكل من "تين" و "بوف" تميز طه حسين باستباقه للنصوص أحيانا ويتأثر بالشعور الخاص، لكن الدكتور أحمد أمين فقد أتى الأقرب إلى أصول المنهج فأول ما قام به في هذا الجانب جمع النصوص أولا ثم ترتيبها مع تسجيل النتائج مع أدق تفاصيلها

---

[1] المرجع السابق، ص 31.

[2] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، مرجع سابق، ص122.

ويتضح ذلك في مجموعته (فجر الإسلام، ضحى الإسلام...) وقد تناول فيها تطور الفكر العربي وجميع التطورات الفكرية.

اختلفت مؤلفات الدكتور "أحمد أمين" وتعددت باختلاف الموضوعات فقد كان له كتاب مشترك مع الدكتور "زكي نجيب محمود" كان مضمونه حول (قصة الأدب في العالم) فينحوا نحوا استعراضيا للآداب العالمية في أول الأمر عند الكلام عن (الأدب المصري) و(الأدب الصيني) و(الأدب الهندي) و(الأدب الفارسي القديم) و(الأدب العبري) فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب أو الإيجاب.[1]

هذا ما قد تناوله كل من الدكتور "أحمد آمين" والدكتور "زكي نجيب محمود" في كتابهما المشترك الذي تم إصداره بعنوان (قصة الأدب في العالم) لم يهتم بصفة خاصة بأنواع الآداب التي جاءت متضمنة من خلال محتوى الكتاب ولم يتوقف عندها لا الإيجاب ولا حتى بالسلب، باختلاف الأدب اليوناني«فحين يبدأ في استعراض الأدب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل والتأثر بينه وبين الأدب الروماني وبين الآداب في العصور الوسطى في انجلترا، وفرنسا واسبانيا وألمانيا وايطاليا وبذلك يدخل في صميم المنهج التاريخي».[2]

بالرغم من أن الدكتور "أحمد أمين" لم يهتم بالصلة بين الآداب التي تم ذكرها فيما سبق ولم يستعرضها سواء بالسلب أو بالإيجاب إلا أن الأمر كان مختلف بالنسبة له في الأدب اليوناني في بادئ الأمر تطرق إلى تسلسله وكذا عنصر التأثير والتأثر بينه وبين الأدب الروماني وبين الآداب، الأخرى في العصور الوسطى وهذا الاهتمام يمكن أن نقول عنه مبالغ فيه كان المدخل الأول في عمق المنهج التاريخي فالدراسة فيه كانت تاريخية محضة وباستخدام المنهج التاريخي، وعلى هذا الدرب سار الأستاذ "طه احمد إبراهيم" في كتابه (تاريخ النقد عند العرب) والدكتور "محمد الله احمد" في بحثه القيصريين (التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب) و(نظرية عبد القاهر في أساس البلاغة) والدكتور "عبد الوهاب عزام" في كتابه المتنبي سار أيضا على هذا النهج التاريخي العقاد في كتبه الشعر وبيئاتهم في الجيل الماضي و ابن الرومي حياته من شعره امتزج فيها المنهج التاريخي بالمنهج النفسي والمنهج الفني القائم على الدوق السليم.[3]

نفس المسار اتبعه كل من الأستاذ طه احمد إبراهيم ومحمد خلف الله احمد وكان أيضا ضمن هذه الأسماء عبد القاهر ونظرياته أساس البلاغة وكذا الدكتور عبد الوهاب عزام في كتابه المتنبي كل هذه الأسماء سارت على

[1] المرجع نفسه، ص123.

[2] المرجع السابق، ص124.

[3] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، مرجع سابق، ص23.

هذا المنهج ألا وهو المنهج التاريخي وقدم تم تطبيقه على النقد والأدب العربي ممتزجا بالمنهج النفسي كما جاء به العقاد في مؤلفه (شعراء وبيئاتهم في الجيل الماضي).

وليس العقاد ومحمد خلف الله احمد وحدهما من اتبعوا أصول المنهج التجريبي بل على العكس «وممن نهجوا هذا المنهج وانتهجوا هذا المنحى الدكتور زكي مبارك في النثر الفني في القرن الرابع والأستاذ أحمد الزيان في كتابه (أصول الأدب) والأستاذ أحمد الشايب في كتابه النقائص في الشعر العربي وكتابه عن الشعر السياسي والدكتور محمد مندور في بداية مشواره النقدي وتمثل هذه الاتجاه في كتابه (النقد المنهجي عند العرب)».[1]

كثيرون هم النقاد العرب الذين اعتنوا بالدراسة الأدبية وانتهجوا في ذلك المنهج التاريخي وقد كان ذلك واضحا في كثير من الأعمال التي تم ذكرها سابقا المنهج التاريخي وقد كان ذلك واضحا في كثير من الأعمال التي تم ذكرها سابقا وغير من مثل هذا المنهج خير تمثيل الدكتور شوقي ضيف في كتبه (الفن ومذاهبه في الشعر العربي) و (الفن ومذاهبه في النثر العربي) و(التطور والتجديد في الشعر الأموي).[2]

وغيرها الكثير من الأعمال من كتب في تاريخ الأدب العربي والعصر الإسلامي وغيرها الكثير والكثير، على أية حال لقد المنهج التاريخ نموا عظيما على أيدي الباحثين والنقاد العرب الذي ظهروا في النصف الأول من القرن العشرين، وان كان هذا المنهج قد استمر عند بعضهم إلى أواخر القرن العشرين في الأبحاث والدراسات الأكاديمية.

ب–عند الغرب:

من المتعارف عليه أن المنهج التاريخي ظهر في أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر وهي الفترة التي تقدم فيها الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند "هيجل" وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية لقد أصبحت الماركسية ضد نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن.

بمعنى أن تقدم وتطور المنهج التاريخي بشكل ملحوظ والفضل في ذلك يعود إلى الفلسفة الماركسية التي اقرها "هيجل" فأصبحت بذلك أي الماركسية تمثل المساحة الأكثر شمولا والمرجع الذي يمكن العودة إليه إذا ما كان هناك تصور تاريخي للأدب أو الفن.

[1] المرجع نفسه، ص124-125.

[2] المرجع السابق، ص127.

وإذا ما كان للمنهج التاريخي في النقد الغربي بدايات تعتبر كمراجع يمكن العودة إليها إذا ما اقتضت الضرورة فكذلك الحال بالنسبة للمنهج التاريخي في النقد الغربي.

عرفنا مما سبق أن النهج التاريخي ظهر في أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ثم استوى على سوقه إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين غير أن شجرة هذا المنهج لم تؤت ثمارها في العالم العربي إلا في النصف الأول من القرن العشرين حيث ظهر جيل تتلمذ على يد نقاد غربيين ينتهجون هذا المنهج.[1]

بما أن المنهج التاريخي أقام جدلا كبيرا بظهوره نظرا لأهميته في جميع الميادين فلا شك انه يزخر بالعديد من الإعلام والرواد سواء من الغرب أو من العرب، فمن ابرز ممثليه نجد:

"هيبوليت تين": "H. taine(1828-1893)": وهو فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي شهير درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة.

أما الأولي، فكانت تحت عنوان "العرق أو الجنس" وكانت بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة من جنس معين، أما فيما يتعلق بالثانية فقد كانت باسم البيئة أو المكان أو الوسط، بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاسه الاجتماعية في النص الأدبي، وفيما يتعلق بالأخيرة أو الثالث فكانت الزمان أو العصر، وتعني مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شانها أن تمارس تأثيرا على النص.

ونجد أيضا "فردينان برونتيار" "f. branetieres (1849-1906)": وهو الناقد الذي آمن بنظرية (التطور) لدى داروين (1809-1906) وقد انفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب، ممثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، ألف كتاب بعنوان (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890، وهو يرى بأن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلما مثل الكائنات الحية، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة النضج، قد تنتهي عندها وتنقرض كما انقرضت بعض الفضائل الحيوانية.

إن جانب رموز النقد العلمي نجد أن هناك في أوروبا أعلاما طبعوا ورسخوا المسار التاريخي فنجد:

"سانت بيف" "sainte beufe (1804-1869)": ناقد فرنسي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا إيمانا بأنه "كما تكون الشجرة يكون ثمرها" وكان مولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية وكل ما يصب فيها كان يسميه "وعاء الكتاب" وقد عد (محمد مندور) عميدا للنقد التفسيري الذي يحرص على الشرح

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ط1، صبريت للنشر والمعلومات القاهرة، 2002، ص26-27.

والإيضاح والمساعدة على الفهم، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم.[1] حتى وإن «كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب ان نفهمه على انه هو النقد التفسيري».[2]

"غستاق لانسون" "Gustave lauson(1857-1934)": ويعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي أصبح يعرف كذلك بالانتساب إليه (اللانسونية)، فقد أعلن "لانسون" عن هويته المنهجية سنة 1909 في محاضرة بجامعة بروكسل حول (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب) ثم اتبعها سنة 1910، بمقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهير وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي حتى في عدة تلك المقالة قانون اللانسونية ودستورها المتبع على حد تعبير احد الدارسين.

7- بعض الأمثلة والنماذج عن المسرح التاريخي:

لقد كان المسرح متوهجا وفضاءات خشبية متوهجة تزهو بحلتها الجديدة، فمؤرخ المسرح هو الإنسان عقله وروحه، فالإنسان هو الذي يخلق ويفجر المخيلة لكي يبهر ويثير الدهشة والسحر في عالم المسرح، وهو الذي بهذا المسرح بروعته، فإذا نظرنا إلى المسرح التاريخي وجدنا أن هنالك العديد من المسرحيات التي أبدع فيها أصحابها وبقيت خالدة تجسيد روح العطاء لتلك الأشخاص في العالم برمته سواء أكانت انجليزية أو أوروبية أو عربية.

فنجد العديد من المسرحيات في الوطن العربي عرضت عدة وقائع لكل وطن فاختلف في مواضيعها ووقائعها وزمانها ومكانها وقد اعتمد المسرح العربي على ثلاثة أنماط ظلت ولا زالت تصب فيها مختلف الأعمال وهي "المسرحية الجادة" في الأساس، التي تعتمد على النص الأدبي، نتيجة إلى محاولة رفع شان الناس وتبصيرهم "المسرحية الكوميدية الانتقادية" ذات الأساس الشعبي التي تحمل ما سبق وضعه من تفرعات متفاوتة على فن الكوميديا والأوبربت أو المسرحية الغنائية التي تتخذ من حوادث قصة مسرحية واقعية البناء في الغالب مناسبة لفناء فردي وجماعي، ولقد ظل المسرح العربي يقدم هذه الأنماط الثلاثة مقتبسة أو مؤلفة حتى بدأ يحدث شيء مهم لأي حركة مسرحية وهو ظهور المؤلف المحلي.

[1] محمد مندور: في الادب والنقد، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ت، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص89-90.

أ- المسرح في المشرق العربي:

المسرح في مصر: ظهرت أول مسرحية عام (1894) تتخذ شكل الدراما الاجتماعية، تتوسل بقناع رقيق من التاريخ للإشارة إلى الأوضاع التي كانت تسرد مصر إبان كتابة هاته المسرحية واسمها صدق الاخاء واسم مؤلفوا هو إسماعيل عاصم سعت هاته المسرحية في موضوعها إلى تبصير الأغنياء إلى مضار الترف وناقشت أيضا أمور مملكة مصر وأمور أخرى فكانت أهمية المسرحية ذات مصدرين أولهما أنها كانت البشير الأول بقيام المسرحية الاجتماعية ممزوجة بالتاريخية والثاني أنها اقتحمت ومضت قدما مع رحلات الفرق الفنية فاقتحمت تونس فشكلت بذلك هناك مسرحيات أخرى مشتركة ثم تحولت إلى تونسية محضة.

وهناك مسرحيات مصرية أخرى منها: صرخة طفل (1923)، مصر الجديدة والقديمة (1913)، الحاكم بأمر الله (حوالي 1914)، أبطال المنصورة (1915) البدوية (1918) هذه عبارة عن مسرحيات تاريخية اجتماعية وغنائية .[1]

المسرح في سوريا:

إن قيام النهضة المسرحية التي أعقبت إنشاء المسرح القومي في سوريا ما كان ليأتي لولا جهاد الفنانين الجادين الدين ضمنوا لسوريا قيام فيها مسرح جاد الذي أخذ على السنين يتحرر من سلطان الفكاهة والرقص ومديح الشعبي، فيقول "احمد سليمان الأحمد" إن المسرح ما قبل الستينات كان مجرد "نصوص أدبية" كتبها أصحابها للتعبير عن أنفسهم في قالب المسرح دون أن يكون لهم فرصة جدية لتعرف أعمالهم طريقها إلى للتنفيذ، فنذكر على سبيل المثال مسرحية "مم وزينا (1945) والمأمونية (1947) وكلتاهما لم تقدم على المسرح.

لقد كتب الفنان المسرح اكتساب "سعد الله ونوس" الذي تقدم في عام (1967) بمسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" فافتتح بهده المسرحية عهدا جدية في المسرح السوري، وقد كتب ونوس قبلها 5 مسرحيات قصيرة تتمثل في: لعبة الدبابيس، الجراد، المقهى الزجاجي، حيثية الرصيف، الفيل يا ملك الزمان، وأيضا مسرحية طويلة من جزئين هما: حكاية جوقة التماثيل والرسول المجهول في مأتم انتيجونا، وهي عبارة عن أعمال تشعر بالتجريد والإغراق في استخدام الرموز، والاعتماد على الأشكال المسرحية الغربية التي كان ونوس قد تعرف عليها إبان معاينته المسرح الغربي. ثم مسرحية مغامرة رأس الملك جابر وتسعى إلى كسر الإيهام ومزج الممثل بالمنفرج في حدث مسرحي واحد، ومن ثم جاءت مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني فالكاتب في هذه الأخيرة سعى إلى عرض الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد فيها مسرح الباي.

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، الكويت، ربيع الآخر، 1420هـ، اغسطس/ ا ب 1999م، ص69-70.

وأيضا مسرحية (الملك هو الملك) عام 1978 وقد استخدم فيها بلباقة فنية كثيرة إحدى حكايات ألف ليلى وليلة وتعتبر هذه المسرحية أعذب ارتشافة ارتشفها الماضي إلى حيوية الحاضر فهي مسرحية تاريخية موظفة لخدمة سياسية.[1]

نكون قد عرضنا في هذا التلخيص لمحة عن المسرحيات المختلفة القضايا والمناشد في بلد سوريا.

المسرح في لبنان:

لقد توقت حركة المسرح في أحظان المدارس وفي جمعيات الهواة واصطبحت في بعض الأحيان حركة مناسبات اجتماعية ثم جاءت السينما والإذاعة مما حولت اللبنانيين من التمثيل الحي إلى التمثيل بالوساطة نجد "عبد اللطيف شرارن يقسم المراحل المختلفة التي مرت بها حركة المسرح في لبنان إلى أربعة أقسام:

1-المحاولات الأولى: لمروان النقاش.

2-الترجمات.

3-مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي.

4-مرحلة الواقعية الاجتماعية التي وصلت موجتها من وراء المحيط الأطلسي كمظهر من مظاهر حركة أدبية نشيطة من حركة أدباء المهجر في أمريكا.

بدأ المسرح اللبناني عام 1960 على يد فريق من المغامرين المسرحيين يتجمعون في فرقتين او ثلاثة ليقضوا على ظاهرة هواة المدارس، ومحاولة خلق لون فني جديد يمكن أن يتوقف مع ثقافة لم تعرف فن المسرح، فيورد غسان سلامة قائمة الفرق مع ذكر المسرحيات التي قدمتها وهي:

أ-فرقة معترف بيروت للمسرح: أنشئت عام 1968 على أيدي روجيه ونضال الأشقر وقد قصر أهمها على تقديم المواسم المسرحية التي يقوم غسان سلامة أنها شاركت في عملية تكوين المسرح السياسي في لبنان منها:

1-المفتش قدمت عام 1968.

2-عدد خاص (1968).

3-ماجدالون (1969-1970).

4-كارت بلانشا (1970).

5-إضراب اللصوص 1971.

[1] د علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص180-181.

6-مرجانة وياقوت والثقافة (1972).

7-ازار أكثوبر (1972).

ب-فرقة المسرح الاختياري: أسسها كل من اطوان ولطيفة ملتقي فقدم الفنانان عروضا معدة من أعمال كتاب مسرحيين متنوعين الاتجاهات هي:

1-يوم مشهور في حياة العالم الكبير يو .

2-زنجيان صغيران.

3-وصية كلب.

4-انا ناخب.

5- كليحولا.

ج-فرقة المسرح المعاصر: تكونت عام 1960 وتحولت سنة 1970 إلى اسم مدرسة بيروت للمسرح المعاصر مؤسسها الفنان "منير أبو ديس" الذي يعتبره عدد كبير من النقاد أبا المسرح اللبناني، قدم أعماله أمام الأطلال الأثرية في صيدا، وطرابلس ودير القمر... وهي:

1-أوديب ملكا لسوفوكليس، 2- مكبث وهاملت لشكسبير، 3-الثباث لسارتر، 4-الملك يموت ليوجيت اينسكو، 5-دكتور فاوست.

د-المسرح الوطني: وتحول اسمه إلى مسرح (شوشو) مثله حسن علاء الدين وقد قدم عدد كبير من المسرحيات سنة 1972-1973 تمثلت في وراء البارفان و وصلنا.

ه-الفرقة الشعبية اللبنانية: أصبح اسمها فرقة الرحبانية اعتدت على المطربة والفنانة فيروز قدمت عدد كبير من المسرحيات الإذاعية والاوبيريات منها: صح النوم، الليل والقناديل، جسر القصر، ناس من ورق، المحطة وغيرها من أعمال.[1]

المسرح في فلسطين:

لم يكن المسرح الفلسطيني يتأتى بالصدفة العنيفة وهي صدمة استلاب فلسطيني من قبل الصهيونية العالمية، فعلى هذا تشتت شمل فناني المسرح الفلسطيني وقد هاجر معظمهم إلى الأردن وبدأو نشاطا فلسطينيا هناك، أما من بقوا على الأرض السلبية فقد سكنوا مدة من الزمن ثم عاودوا نشاطهم مؤيدين بكثير من العناصر

[1] المرجع السابق، ص234-235.

اليهودية التي تمثل المسرح العربي، كان من بين هؤلاء اليهود "متاحو إسماعيل" في مسرحية تعويذة الهند وهي مسرحية باللغة العربية تحكي عن حياة المهاجرين الشرقيين إلى إسرائيل.

وقبل النكبة عام 1948 كتبت عدة مسرحيات على يد جميل حبيب بحري وقد كتب 12 مسرحية بينها الوطن الحبوب (1923) نشرت بالقاهرة، والخائن ، ومأساة في ثلاثة فصول (1924) وكاتب أخر نصر الجوزي الذي كتب عشرة مسرحيات من بينها "العدل أساس الملك" (1956) والدنيا أم" (1956) وكذلك كتب مسرحيات للأطفال وهي تاريخية تستهدف الدعاية ضد بيع الأراضي في فلسطين لليهود (تاريخية اجتماعية سياسية) مثل ذكاء القاضي، صور من الماضي، تراث الأباء.

وكذلك عرف المسرح الفلسطيني أيام الإنتداب المسرحيات السياسية وإنما أخيرا وذلك بسبب صرامة رقابة سلطات الاحتلال التي كانت توجه أقسى معاملاتها ضد المسرحيات السياسية المطبوعة غير ان هذا ل يحل دون ان تلعب المسرحية السياسية ودورها المهم في تفجير أحزان الناس والتنبيه إلى مآسهم فنجدها تمثلت في المسرحيات التالية:

-شعب لن يموت من تأليف الثورة وإخراج صبري سندس.

-الطريق تأليف وإخراج نصر الدين شما.

-حفلة من أجل 5 حزيران من تأليف سعد الله ونوس وإخراج علاء الدين كوكش.

إذن فالمسرح في فلسطين اقتصر أغلبيته على مواضيع اجتماعية سياسية تجسيدا للواقع المعاش.

المسرح في السودان:

يقول الأستاذ بدر الدين أن تاريخ المسرح السوداني يبدأ في عام (1902) حين كتب عبد القادر مختار أول مسرحية سودانية وهي "نكتوتا" ومعناها المال، تعكس هذه المسرحية صور المجتمع السوداني في ذلك التاريخ. ومن بين السنوات 1905-1915 ظهرت إشارات مختلفة إلى نشاطات مسرحية فنجد مسرحية الشعر العامي عام 1910 اسمها (عروة وعفراء) على يد الأستاذ "إبراهيم العبادي" وبين تاريخية استمدتها من التراث العربي القديم.

كما نجد البطل صديق فريد الممثل الذي ترك بصمته، فقد أنتجه إلى عرض مسرحيات تاريخية وذلك هروبا من وطأة الاستعمار الذي كان لا يسمح بأي محاولة تعرض بالنظام السياسي الاستعماري لهذا اتجه إلى تاريخ أو المسرحيات الأدبية وبينها مسرحيات شوقي الشعرية كما أجاد صديق فريد وجماعته تمثيل "مجنون وليلى" وأيضا مسرحيات عالمية معربة مثل مسرحيات شكسبير " انطوني وكليوباترا ويوليوس قيصر" .

وفي الفترات التي تلت ظهور العديد من النجوم أمثال عبد النور الذي واصل الكتابة عن المسرحية السودانية.[1]

المسرح في البحرين:

لقد عرفت البحرين فن المسرح حينما أنشأت فيها أول مدرسة نظامية عام (1919) فلم يمضي على قيام المدرسة عدة سنوات حتى وجدت في أساسها وطلابها القدرة على اعتلاء خشبة المسرح بشجاعة.

وقد كانت أول مسرحية في تاريخ البحرين هي مسرحية (القاضي بأمر الله) وفي عام 1928 قدمت أيضا مسرحية "امرؤا القيس" وتبعتها مسرحية "نعال بوقاسم الطنبوري"

وفي نفس العام مسرحية هلبة ثم عام 1932 قدمت مسرحية "داحس والغبراء" .

ثم تلتها مدرسة أهلية هي مدرسة إبراهيم العريض التي تأسست عام 1932م فقد قامت هذه الأخيرة ببعض النشاط المسرحي أبرزه مسرحية شعرية "ومعتصماه" على يد الشاعر إبراهيم العريض وهي أول مسرحية بحرانية على الإطلاق يعالج موضوعها فترة من تاريخ العصر العباسي، ثم كتب أيضا مسرحية "وليم تل" بطل الاستقلال في سويسرا.

كما ظهرت دارس أخرى منها مدرسة الإصلاح الأهلية التي أسسها الشاعر عبد الرحمان المعاودة قدمت فيها العديد من المسرحيات مثل، سيف الدولة بن حمدان تأليف "عبد الرحمان المعاودة" سنة (1931) ومسرحية عبد الرحمان الداخل سنة (1936) عبد الرحمان المعاودة أيضا، وكذلك مسرحية "الرشيد شارلومان" لنفس المؤلف.

كما كتب مسرحية أمير غسان. ولكنها لم تمثل وتوالت أعمال هذه المدرسة بإخراج عدة مسرحيات في حقب زمنية مختلفة.[2]

المسرح في المغرب العربي:

أ–في ليبيا:

يعتبر أول عمل في ليبيا على يد أحمد قنايط" الذي تشجع على إثر زيادة الفرقة الليبية وهي فرقة "درنت" المعروفة باسم "فرقة هواة التمثيل إلى مدينة طرابلس" وقدمت فيها مسرحية "خليفة الصياد" وبذلك قوى عوده فأسس الفرقة الطرابلسية عام 1936 وقدمت فرقته مسرحيته الأولى "وديعة الحاج فيروز" وأعقبتها مسرحية "حلم المأمون" وقد كانت هذه الفرقة تعمل في وجه مقاومة شرسة من سلطان الاستعمار الايطالي التي أحست بخطر

[1] المرجع السابق، ص296-270.

[2] المرجع نفسه، ص374-376.

المسرح، فوصل الأمر بالسلطات الاستعمارية إلى حد منع تمثيل مسرحية "صلاح الدين" لما تحويه من مظاهر اجتماعية تاريخية فهي تمجد الحرب والعروبة.

وفي عام 1965 كتب "عبد الله القوجري" مسرحية "الجانب الوضيء" وتناول قضية اجتماعية والتحرر من السيطرة الخانقة التي تكتم الأنفاس.[1]

ب–المسرح في تونس:

كان المسرح في تونس عبارة عن كوميديات فهي لم تعرف الفن المسرحي الحقيقي والتمثيل إلى غاية 1908 حين قدمت إلى البلاد فرقة كوميدية شعبية ترأسها المصري محمد عبد القادر المغربي" الشهير بكامل وزور ومثلت آنذاك مسرحية "الانتقام" من تأليف الشيخ محمد مناشو.

وظلت المحاولات في تونس فحل عام 1932 أربع فرق مسرحية هي : المستقبل التمثيلي فرقة السعادة، فرقة الشيخ الأكودي، جمعية التمثيل العربي.

كما كتب الاسطنبولي مسرحية سقوط غرناطة فتمثلت عام 1910 ومسرحية زياد الله الأغلبي 1947. في ميدان المسرحية الاجتماعية كتب مسرحية الانتقام الرهيب التي افتتحت بها جمعية تونس المسرحية موسمها وقدمتها يومي 13 و14 نوفمبر 1947.

كما مثلث مسرحية أن الجاني 1947 الاسطنبولي أيضا ومسرحية اعرف شكون تخالط.[2]

ج–المسرح في الجزائر:

إذا كان المسرح في بلاد المشرق قد ارتبط بالترجمة ونخبة المثقفين، نجد الوضع يختلف عنه في الجزائر، كما يقول "الأستاذ مصطفى كاتب إذ انه ارتبط في بداياته بشركة الاسطوانات المسماة "جوموفون" وكانت مسجلة على اسطوانات وقد كانت هزيمة اجتماعية وانه مسرح ارتبط بالغناء وبلغة حقيقية قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وهذا الفناء ارتبط بالفكاهة لذا غلبت سمة الفكاهة على طريقة أداء حتى في المسرحيات.

وفي أوائل العشرينيات عقب فشل المحاولات التي بدلت للكتابة المسرحيات بالفصحى شرع الممثلان "علالو" و"داهمون" قدمت لأول مرة على مسرح "الكورسال" في 1926 في شكل مسرحيات ضاحكة.

وفي الثلاثينيات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد "رشيد القسنطيني" 1887. 1944 وهو أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى الفرار، وقدم أشهر مسرحيات هي فاقو من اجل الشرق، النساء، تشيك تشوك،

[1] المرجع السابق، ص397-398.

[2] المرجع نفسه ، ص434-435.

دار المهابيل الرافد، البنت الوحشية، ما ينفع غير الصح، وقد غلب الاقتباس على المسرح الجزائري ويظهر في أعمال "مصطفى كاتب عبد الرحمان".

أما التجربة الثانية المهمة في الجزائر فقد تمثلت في تجربة الكاتب المعروف كاتب ياسين الذي اجتذبه ثورة الجزائر وما حققته من انجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وقد كتب مسرحية "محمد خد حقيبتك" استعمل فيها أسلوب المسرح الوثائقي.

كما ساهم أيضا التأليف الجماعي في المسرح الجزائري أما في المسرح الحديث فيمثله كتاب مسرحيون ك"أبي ولد عبد الرحمان" الذي كتب مجموعة ن المسرحيات القيمة مثل إفريقيا قبل السنة الأولى.

وكذلك قدم الكاتب "علولة" مجموعة من المسرحيات مثل: «الخبرة والمايدة ويرى الكاتب عبد الحميد بن هدوقة أن الكاتب "بوعلام زايد" القدم سوف يكون لدى شأن في ميدان المسرح إذ واصل التجربة». [1]

من خلال هذا الكون قد عرضا بعض النماذج والأمثلة فيما يخص المسرح التاريخي في الوطن العربي سواء في المغرب العربي أو غيره ونكون قد لخصنا أهم الكتاب في كل بلد على حدة وما تناولته المسرحيات حسب مقصدية أصحابها وحول جذورها سواء كانت تاريخية أو سياسية تاريخية أو اجتماعية إلى غير ذلك.

[1] المرجع السابق، ص473-474.

الفصل الثاني: المنهج التاريخي عند القادر علولة

المبحث الأول: ترجمة لعبد القادر علولة

المبحث الثاني: أثر "عبد القادر علولة" في مسرحية الأقوال

المبحث الثالث: البناء الفني لمسرحية الأقوال

المبحث الأول: ترجمة لـ"عبد القادر علولة":

1- حياته (المولد والنشأة):

«ولد فقيد المسرح الجزائري في 08 يوليو 1939 في مدينة الغزوات، وتابع دراسته الإبتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956، وبدأ يمارس المسرح كهاو مع فرقة "الشباب" بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك عدة دورات تكوينية، ومثل في مسرحية "خضر اليدين" التي كتبها "محمد كرشاوي"، وفي 1962 اخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية ألوهراني مسرحية "الأسرى" للمؤلف الروماني "بلوت" عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل». [1]

2- قراءة "لعبد القادر علولة":

يعد عبد القادر علولة من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الذين حاولوا تجديد المسرح العربي وتأصيله وتأسيسه على أسس تراثية، ومن هذا الأسس الفنية، والجمالية، والدراسية، فن السيرة والحلقة والقوال وفن السرد كتابته وتمثيلا وإخراجا وتنظيرا، «ومن المعروف أن المبدع الدرامي عبد القادر علّولة من مواليد الغزوات بتلمسان سنة 1939م، وقد اكتسب تدريبا مسرحيا بفرنسا، وقد ساهم مند وقت مبكر في إنشاء المسرح الوطني الجزائري، فتركب إدارة فرقة مسرحية بمدينة وهران اغتيل بشكل مفاجئ سنة 1994م».[2]

- ولعل أهم ما يميز "عبد القادر علّولة" في ساحة المسرح المغاربي بصفة خاصة والعالم العربي والإسلامي بصفة عامة ، أنه كان يدعو إلى قالب مسرحي يتظاهر مع القالب المسرحي الغربي.

-ويتمثل ذلك القالب في توظيف التراث الشعبي، ولا سيما فن السيرة والقوال وفن الحلقة من أجل تأسيس المسرح العربي على أساس الموروث الشعبي وتأصيله، وفق مقومات محلية قريبة من الشعب.

-من هنا يمكن القول بأن المسرح الذي كان يتبناه عبد القادر علّولة هو المسرح الشعبي، « أو الفرجة التراثية الشعبية، فقد كان يبني تصوره على رفض المسرح الغربي رفضا جذريا بعد أن تعامل معه مدة ليست بالطويلة ليقرر التمرد على العلبة الايطالية التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه فهو الذي تعود على أن يرى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات الشعبية في الريف. والمدينة على حد سواء»[3]

---

[1] ينظر رجاء علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الاجواد، اللثام، وزارة الثقافة، منشورات جزائرية، 20009، ص05-06.

[2] جميل حمداوي، المسرح الجزائري بين الأمس واليوم، ط1، سنة 2016، ص65.

[3] المرجع نفسه، ص66.

من خلال هذا اقترح عبد القادر علّولة أن يوظف فن الحلقة، ومسرح القوال، وفن السيرة للاقتراب أكثر من الفلاحين والعمّال والتلاميذ والطلبة.

أي التواصل مع الشعب الجزائري أيما تواصل، بعيدا عن المسرح الغربي القائم على التغريب والاستلاب والتدجين.

وفي هذا السياق يقول"عبد القادر علّولة" موظفا طبيعة مسرحه الجديد: « وفي نضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي دو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة واتجاه العرض المسرحي فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقت حول الترتيب المسرحي، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة كان من الواجب تحويره كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا».[1]

-يتبين لنا من خلال هذا القول أنّ "عبد القادر علّولة" يفضل استخراج فن الحلقة لخلق التواصل الحميم مع الجمهور، وذلك باستعمال فضاء دائري، واستخدام (سينوغرافيا) بسيطة تذكرنا بتقنيات المسرح الفقير، فقد كان الإخراج المسرحي العلوي المرتبط بفن الحلقة إخراجا شعبيا تراثيا بامتياز، فعبد القادر علّولة قد شغل في اشتراك الجمهور المحتفل بكل الوسائل السمعية والبصرية وذلك بقصد إمتاعه، وإفادته ذهنيا وجدبه وجدانيا، والتأثير فيه حركيا.

وهكذا فمسرح "عبد القادر علّولة" هو مسرح تجريبي إحداثي متنوع وثري يقو على التعيير وكذلك التجديد والانفتاح على التراث الشعبي، اعتمادا على الفنيات المسرحية (الحلقة، السيرة، الحكي، القوّال).

-فمسرح عبد القادر علّولة يقدم على تصور نظري بتجلي بوضح في مجموعة تصريحاته وحواراته، وممارساته المسرحية المتعددة والشردة، ويرتبط تنظيره المسرحي بالفرجة الشعبية التي تستند إلى الفنيات التي ذكرت سابقا.

- فعبد القادر يدرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارثياه أشكال تعبير جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل وتحطيم بناء المسرح التقليدي لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور، ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج وغيرها من الأهداف، فهو أراد أن يكون الجمهور جزءا من اللعبة وليس منعزلا عنها، حيث كوّن عفويا بوتقة واحدة مع المتمثلين يصنعوا معا الفرجة.

[1] ينظر: المحاضرة التي ألفها عبد القادر علّولة في برلين سنة 1987م في المؤتمر العاشر الجمعية الدولية لنقاد المسرح، نقلا عن جميل حمداوي المسرح الجزائري بين الأمس واليوم، ط5، 2016، ص67.

3- أهم أعماله: (**مثل أدوارا عديدة في مسرحيات**):

-"أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963.

-"حسن طيرو" لرويشد ومصطفى كاتب 1963.

-"الحياة حلم " لمصطفى كاتب 1963.

-"دون جوان" اقتناس واخراج مصطفى كاتب 1963.

-"ورود حمراء لي" لعلال المحب 1964.

-"ترويض عمرة" إخراج علال المحب 1964.

-"الكلاب" لحاج عمار 1965.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

-"الغولة" كتبها رويشد 1964.

-"السلطان" الحائر" لتوفيق الحكيم 1965.

-"نقود من ذهب" اقتباس من التراث الصيني القديم 1967.

-"تومانس" اقتباس حيمود ابراهيم ومحبوب اسطنبولي 1968.

-"الدهاليز" مكسيم جوركي ترجمة محمد بوحابسي 1982.

ألف وأخرج المسرحيات التالية:

-"العنف" 1968.

-"الخبوة" 1970.

-"حمق سليم" مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972.

-"حمام ربي" 1970.

-"حوت ياكل حوت" 1975 ألفها مع بن محمد.

-"القوال" أي "الأقوال" 1980.

-"الأجواد" 1985.

-"اللثام" 1989.

-"أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية "جولدوني" 1993.

-"التفاح" ألفها لفرقة المثلث، وأخرجها زروقي بوخاري 1992/93.

كتب سيناريوهات:

-"جورين" إخراج للتلفزيون محمد افتاس 1972.

-"جلطي" إخراج للتلفزيون محمد افتسان 1980.

-اقتباس خمس قصص للكاتب التركي عزيز نسيب على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990.

-ليلى مع سجون.

-السلطان والغرباء.

-الوسام.

-الشعب فاق.

-الواجب الوطني.

أخرجها للتلفزيون بريشي عام 1990.[1]

مثل في الأفلام التالية:

-"الكلاب" للمخرج هامشي شريف 1971.

-"تلمسان" للمخرج محمد بوعماري 1989.

-"حسن نية" للمخرج غوتي بن قدوش 1990.

-"جنان بورزق" للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.

-شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التالية:

-"بوزيان القلعي" للمخرج حجاج 1983.

-"كم أحبكم" للمخرج عز الدين مدور 1985.

اخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي

سوفوكليس...أرسطو فان....وشكسبير.... وكان ذلك عام 1967.

-من 1968 إلى 1969... أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات ن بينها مسرحية "الغول" لمحمد عزيزة.[2]

[1] ينظر: المرجع السابق، ص07.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص5، 6، 7، 8.

4– تجربة عبد القادر علولة: (1939–1994):

من اليسير بمكان أن نقول إن مسرح "عبد القادر علولة" يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتداء أشكال تعبير جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج وغيرها من الأهداف.

ومن العسير في مكان أن نلجأ إلى هذه التجربة وأن تعطيها حقها الكافي من الدراسة وأسس التنظير لها غائبة وهذا راجع أولا : إلى شخص "عبد القادر علولة" في حد ذاته، فهو لم يترك كل ما يتعلق بتجربته ما عدا بعض من لمحاورات والآراء، بل كانت معظم تركته أسئلة دون أجوبة ذلك أن تجربته لم تكتمل بعد بالمعنى الحقيقي. وثانيا: لعدم احتفاء النقد المسرحي بالقدر الكافي بهذا الفنان وما يتبع ذلك من عدم اهتمام الصحافة ودور النشر اهتماما علميا بهذه لتجربة ما عدا القليل، وهذا يعكس الفقر النظري في الحركة المسرحية الجزائرية على الرغم من طول عمرها، فكثير منها هي مجرد تعاليق مسرحية موسمية عابرة أو انطباعات ذاتية لا نقد متخصص فيها.
ولعل الصعوبة تكون في دروتها إذا تعلق الأمر بدراسة (قراءة) النص المسرحي المكتوب (النص الدرامي) من وجهة نظر لغة العرض المسرحي ، وذلك لرؤية العلاقات المرئية والمسموعة التي تنتجها أجهزة النص ليصبح نصا مسرحيا.

بمعنى دراسة النص المسرحية من مكونها إجابة عن السؤال: ماذا يقول النص. إلى كيف يقول النص محتواه في لغة مسرحيه.

درجة الصعوبة هذه وجدت من الوهلة الأولى في هذه الدراسة، خاصة حين يتعلق الأمر بمسرح "عبد القادر علولة" الذي يقر بتجمع أشكال كثيرة من المسرح العالمي إلى جانب التراث الثقافي الوطني في تجربته حيث يقول: «إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا مند بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي العالمي».[1]

ومعظم أعماله تؤكد ذلك، فقد استخدم أشكالا تراثية من مسرحياته، كاستعمال المداح في "التعليق" 1969، و(الراوي) في "الخبرة" 1970.

على أن ثلاثيته الشهيرة "الأقوال 1980" "الأجواد 1985"، "اللثام" 1987، هي التي تعكس النضج الفني الذي أراده صاحبها، إذ وجد أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية

[1] بقاء مع "عبد القادر علولة" أجراه محمد جليد أستاذ علم، علم الاجتماع في جامعة وهران في أكوبر 1985.، ترجمة إنعام بيوض وهو متضمن في كتاب من مسرحيات "علوعة"، ص233.

بإعتبار أن مركز المسرح العربي غربي مرتبط بثقافة الغرب، ولهذا «تبنى أسلوب الحلقة في كتابه المسرحية، ووظف التقنية الحديثة في معظم أعماله المسرحية».[1]

وقد اتخذت تجربته عشريتان من الزمن ضمن عملية البحث والتساؤل، لتكون "الأقوال" أولا التي أكد بها صاحبها القطعية مع الأعمال السابقة حين وصفها بأنها «عمل يمكنه أن يساهم في بروز مسرح جزائري يرتبط بعمق التراث الثقافي الشعبي»[2]

ويرى كثير من المتتبعين للمسرح أنها «كانت حدثا جد هام في تاريخ المسرح الجزائري سواء تعلق الأمر بالشكل أو المحتوى»[3]

وتأتي بعدها مسرحية "الأجواء" التي يقر عبد القادر علولة بأنها تتمة لمسرحية "الأقوال" وقد «كانت في مستوى طموحاته وتطلعاته»[4]

ولقد وجدت صدى واسعا ليس على المستوى الوطني فحسب وإنها خرج الحدود، ونجده مرة ثالثة يفعل تجربته مع "اللثام".

ويعتبر "«عبد القادر علولة» " مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" **1993**، المترجمة عن جولدوني ضمن هذا التوجه أيضا «لأنها مواصلة لتعميل تجربة مسرح الحلقة ولكن هذه المرة بصيغة غير مباشرة لأنه كان يرى في كوميديا ديلاتي عدة أوجه تشابه مع مسرح الحلقة في شكله الخام»[5]

وهذا يفند كثيرا من الأراء التي إعتبرها تراجعا من علولة وعدم قدرته على مواصلة التجربة باعتباره أن «المسرحيات الأولى كانت أرسطية حسب النظرية البريختية والمسرحية الأخيرة أرسطية تعتمد الوهم والقوانين التقليدية للمسرح».[6]

---

[1] مخلوف بوكروح، الأشكال المسرحية العلمية وعلاقتها في معالجة الترات في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، الدورة الأول، وزارة الثقافة 1994، ص340.

[2] رجاء علولة: ذكر اغتيال عبد القادر، (أن تكون فنانا فذلك العمر كله) ترجمة أحمد زياد، جريدة اليوم ح/35 س 1 دار الصحافة الجزائر، 10 مارس 1999، ص19.

[3] بينال المسرحي لمدينة وهران: مقدمة لمسرحية الأجواد، وهران، 1996، ص: أ.

[4] فريال م، الذكرى الخامسة لاغتيال علولة، جريدة اليوم، ع 35، ص24.

[5] بينال المسرحي لمدينة وهران، ص: ب.

[6] بغداد بلية، المسرح الجزائري من الجذور إلى النصوص، جريدة اليوم: جانفي 2005، ص19.

وتعتبر مسرحية "التفاح" 1992، 1993، آخر عمل قام به ضمن تجربته، وذلك قبل اغتياله بشهور، فأثناء هذا العطاء الفني وتعميل تجربته وإنضاجها أكثر، كانت الفاجعة بأن يتم اغتيال "عبد القادر علولة" في 10 مارس 1994 ليتم واد كل مشاريعه، حيث لم تكتمل صناعة إحدى إبداعاته وهي "العملاق".

وبالنسبة للتراث العالمي فإنه منبعه الأساسي هو الألماني برتولد بريخت الذي بقول عنه علولة «اعتبر أن (برتولد بريخت) كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره كأبي الروحي، أو حيز من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص»[1] وإن لمحة ولو بسيطة على أعماله تؤكد أثر المسرح البريغتي البارز فيها.

ومن خلال الجمع بين هذين التراثين سميت تجربة "عبد القادر علولة" ب(المسرح الشعبي الملحمي) إذ كان هاجسها الأكبر هو توظيف شكل (الحلقة) في المسرح إلى جانب تأثيرات المسرح العالمي.*

وهذا ما بينهما من خطوط تشابه سواء من خلال استعمال أدوات المسرحية (السرد هو للأساس مع خصوصية التنظيم المسرحي للحكاية...)، أو من خلال طبيعة للمشاركة بالنسبة للسامع للمشاهد في الفعل المسرحي، وغيرها من أوجه الارتباط التي تجمع في هذا النوع المسرحي الذي كان «هدفه الأساسي (...) التأثير الأكبر على جمهورنا».[2]

وفكرة هذه التجربة أي الطريق التي جعلت "عبد القادر علولة" يكتشف مسرح الحلقة مع العلم أنه دائما يبحث عن الخصوصية في مسرحه وكسر كل ما هو مألوف كان قد تحدث عنها من خلال محاضرة له ألقاها في برلين 1987 في المؤتمر العاشر بالجمعية الدولية لنقاد المسرح بعنوان: " الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري" إذ انه في فترة السبعينات (1972–1975) استطاع مسرح وهران أن يخرج إلى الجماهير المختلفة ضمن مسرح متنقل يتم من خلاله ربط علاقات مع المؤسسات المختلفة لم يقف عند حدود المدن وإنما وصل إلى القرى النائية ليعرض على الفلاحين في الحقول«وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطها المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية

[1] لقاء مع عبد القادر علولة مع محمد جليد، ص247.

* ينظر مصطفى مضاني، حالة المسرح في أقطار المغرب العربي، مجلة العربي، ع183، أوت 1990، ص120.

[2] رجاء علولة: ذكرى اغتيال عبد القادر علولة، (أن تكون فنانا فذلك العمر كله)، ص19.

تصرفات تافهة خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (dispositin sceneque)».[1]

الشيء الذي جعل "عبد القادر علولة" يرد الاعتبار للفاعلية المسرحية ولمواقف وسلوكات المتفرجين.

هذا إضافة إلى أن علولة اهتم بالكلمة وبالجانب السماعي لها، أي ما يعرف بفعاليته الكلمة، وهذا مرده إلى «وجود بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي تتبع العروض، كما كان أولئك المتفرجين طاقة إنصات وحفظ خرقة للعادة، لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد».[2]

وبذلك سمحت هذه التجربة لـ"عبد القادر علولة" أن يستوعب أن الذاكرة السمعية تفوق قوة البصر.

وهذا ما جعله يعيد النظر في الفن المسرحي ككل، في الديكور الإكسسوارات، أداة الممثل، الكواليس، النص، الخشبة، المتفرج...، وكان أن تم اكتشاف – من جديد- العرض الشعبي المتمثل في الحلقة [*]، وإنه من خلال أعمال عبد القادر علّولة وحتى من خلال محاوراته يظهر أنه على دراية مهمة بالتراث الشعبي وما يحتويه من طاقات إشارية تجعلنا نقدره ونستفيد منه، ولا نستحي منه ونهمله.

ومن خلال هذه التجربة دوما يرى أحمد أن المنطق المتعارف عليه قد انقلب حين اعترف "علولة" بأن الجمهور هو الذي أراد "عبد القادر علولة" أن يضع له مكانة جديدة حيث يقول إن مسرحية «يمارس فيه المشاهد قطيعة مع العادة التقليدية 'للمستهلك و لمبصبص)، ليشغل وظيفة أخرى وهي (المبدع، المساعد)».[3]

وبالتالي فإن هذا الجمهور أراده أن يكون جزءا من اللعبة وليس منعزلا عنها، حيث كون- عفويا- بونقة واحدة مع **الممثلين** ليضعوا معا الفرجة.

---

[1] عبد القادر علولة محاضرة الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة جمال بالعربي، متضمنة في كتاب مسرحيات علولة: ص17.

[2] المصدر نفسه، ص:18.

[*] ينظر: المصدر نفسه ، ص: 18.

[3] حوار مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد.

المبحث الثاني: أثر "عبد القادر علولة" في مسرحية الأقوال:

1- مرجعية مسرحية الأقوال:

لقد كتب "علّولة" مسرحية الأقوال في سنة 1980، وهي من السنوات التي بدأت فيها الجزائر تمارس سياسة الانفتاح الاقتصادي، وبدأت الاتجاه نحو اقتصاد السوق وبدأ الخطر يحيط بانجازات الاشتراكية من صانع ومؤسسات عمومية ولقد أحسن العمال بخطورة هذا الانفتاح. خاصة أن فرص المنافسة منعدمة بين النسيج الصناعي الجزائري و ما هو قادم من خلف البحر، والطبقة الكادحة أحست بهذا كله، من هذا الواقع الاجتماعي والاقتصاد.

وشخصيات "الأقوال" هي شخصيات من الطبقة الكادحة تعيش القلق، حيث أصبحت ترى ما أمنت به قيم العدالة والمساواة وسلطة العمال تنهار، وما نسبة من مؤسسات على شفا حفرة، فكان عنوان المسرحية والذي يعني الحكي والتعبير على لسان القوال « نكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الأشخاص المهمشون والبسطاء والمحقورين والذين لا نكاد ونلحظهم»[1] هؤلاء الأشخاص الذين يقدمون كل شيء من أجل الأخر، يناضلون من أجل تغير الواقع والوقوف في وجه مخطط مشبوه يريد القضاء على انجازات الطبقة العاملة، من هذا الواقع الاجتماعي والاقتصادي الذي عاشته الجزائر سنة 1980 أخذ علولة شخصيات الأقوال وعالجها فنيا.

2- توظيف التاريخ في مسرحية الاقوال:

إنّ التاريخ يشكل مادة هامة بالنسبة للمسرحي، يستمد منه موضوعاته وشخصياته، « فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ إلهاما وتحدية ومصدرا لعمل مسرحي ما، كما يحث مع التجربة الواقعية المعيشية ولعل الماضي يكون مناسبا أكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي. كما كان أكثر طواعية بين يدي المؤلف بسبب أن أحداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام. فاستطاعت أن تنزع عنها، الملابسات والتفاصيل التي ليست بيدي بال من حيث الدلالات التي يتصديها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه من عمله الفني».[2]

- وإن علاقة المسرح بالتاريخ هي من القضايا الشائكة، ذلك أن المسرح إبداع يراهن على الخيال لتحقيق الجمال والتأثير، في حين أن التاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الموضوعية والإقناع.

---

[1] علّولة، حوار مع محمد جليد، من مسرحيات علولة، م س، ص233.

[2] بعلي حفناوي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجا) منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المعترف، وزارة الثقافة الجزائر، 2008، ص65.

-وفي هذا الباب يذكر (محمد مندور) موقفين للنقاد من هذه القضية « يتمثل الموقف الأول في إنكار حق الأديب في تفسير وقائع التاريخ وبخاصة الكبرى منها وهو يشهون موقفه من التاريخ الفعلي الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة، لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية، وإنما للأديب الحق في أن يتخير ما يحلو له من وقائع التاريخ، على أن لا يؤدي هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ والعبث بمنطقه: أما الموقف الثاني الذي يورده "محمد مندور" فيما يراه نقاد آخرون بخصوص هذه القضية، فهو يتمثل في تسليمهم بالحرة المطلقة للأديب إزاء أحداث التاريخ يتصرف فيها كيفما يشاء».[1]

نجد أن الموقف الأول في أن الأديب لا يمكنه أن يمس خصوصية الوقائع التاريخية وخاصة الوقائع الكبرى التي تكون ذات أهمية بالغة، كما أ له الحق في اختيار وقائع يراها مناسبة له، لكن على شريطة أن يكون هذا الاختيار خلط هذه الحقائق يراها مناسبة له، لكن على شريطة أن يكون هذا الاختيار خلط هذه الحقائق وعليه أن يتخذ من بواعث الأحداث وخفايا النفوس ما توحي إليه الوقائع، وكذلك نجد في هذا الموقف أن الأديب يحق له أن يفسر التاريخ على النحو الذي يهديه إليه إحساس.

فيما نجد الموقف الأخر لا يفيد الأديب بل يعط له الحرية الكاملة في كيفية التعامل أو تفسير الوقائع التاريخية لتلك الأحداث، فهو بذلك يقصد التشكيك في ما نعتبره يقينا من أحداث التاريخ، لذلك أباح له حق التصرف في أحداث التاريخ وفقا لما يرمي مله من أهداف وغايات.

إذا كان النقاد قد أباحوا للمسرحي التعامل مع التاريخ مساحة من الحرية قد تضيق عند بعضهم، وقد تتسع عند آخرين « إذ أن المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ وتبتعد عنه في أن واحد، فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف الهامة والشخصيات الرئيسية، وتبتعد عنه في بعض الأحداث والواقف والشخصيات الثانوية، ومن خلال ذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيرا جديدا للتاريخ، أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية، فالمسرحية التاريخية ليست مقصودة لأحداثها أو لسرد شخصياتها المعروفة ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها».[2]

من خلال هذا يتبين لنا أن المسرحية التاريخية تقترب من المواقف والشخصيات الهامة، وتبتعد في نفس الوقت عن المواقف والشخصيات الغير مهمة، فهي بالنسبة للمسرحي وسيلة لخلق حقيقة فنية جديدة فمن هنا

---

[1] محمد مندور: المسرح، نهضة مصر للطباعة ولنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 2003، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص107-109.

تأثر حرية الكاتب المسرحي والفنان بشكل عام، على أن يعيد صياغة الحقيقة التاريخية ما يجعلها تحقق الصدق الفني لكونه الممول الأكبر في نجاح الأداء أو هذا الإبداع.

ولقد لاحظ نقاد المسرح أن كثيرا من حوادث وشخصيات المسرحي العالمية المشهورة مثل "كليوباترا" عادة ما تكون معروفة لدى الجماهير (المتفرجين) من قبل، ومع ذلك يقبلون على مشاهدتها « لأن وقائع الحدث المادية لا تهمهم في المقام الأول بقدر ما يهمهم متابعة الحدث في صورته الفنية من حيث هو خلق فني جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة وعرض لدلالات جديدة فيه أو كشف للدلالات كانت له ولكنها تظل خافية حتى يجلوها فن الكاتب المبدع».[1]

فمن خلال ذلك يوضح المتلقي في جو يجعله يعمل على استخراج أو استنتاج الفروق القائمة في هذا العمل، ويخلص إلى نتائج تمكنه من الوصول إلى واقع أكثر قوة.

3- توظيف السياسة في مسرحية الأقوال:

تندرج تحت إطار المسرح السياسي قضايا كثيرة لا نستطيع فصلها عن بعضها البعض كقضية الحرية والالتزام والتبعية والاشتراكية وغيرها من القضايا فيما يخص السياسة.

فعبد القادر علّولة أبدى الاهتمام بالجمهور والتأكيد على توعيته فقد بدأ اهتمام "عبد القادر علّولة" بالسياسة واضحا بدءا من المشاهد الأولى في مسرحية القوّال حيث قام بوصف بعض السلوكات كالأعمال الطفيلية والانتهازية التي ظهرت بقول السي قدور في البلاد.

« بديت تربط في العلاقات بالشوية وليت تعرف السي فلان والسي فلتان... بغير سبة....عدت تشكل غير على الخارج ....الطموعات الخيرات والسهرات.... فلا بناء وفلان أشرى...

وليت تخالط الأوساط السياسية وأصحاب المال....شحال من مرّة يذكرو واحد من أصحابك...يقولوا سرق مال الدولة...تنوظ أنت تجري عليه وتقول فضح... كثر....لهف».[2]

وكذلك نجد أن "عبد القادر علّولة" قد تكلم وبشكل كبير عن قضية الاقتصاد الوطني أو تحطيم الاقتصاد الوطني عن طريق تشجيع استيراد السلع الأجنبية والاحتكار البشع لوسائل الإنتاج.

يقول (السي قدور):

---

[1] القط، عبد القادر: فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ص128-129.

[2] مسرحية الأقوّال، ص30.

« دبرت على خوك ودبرت له المحل الدراهم والشريك... دبرت له المواشين من الطاليان حليت له السوق وعاونته في ......الأولي .....عدت تستعمل الشركة وجعلتها يزور تدرق بيها....مشيت للطاليان قلت باش أتداوي عنيك فاقو بيك العمال قالوا مشي يسقم حواله وعرفو الدفيز على ظهر الشركة».[1]

ويقول أيضا:

« شهر من بعد وصلونا الآلات اللي راها تخمر في المخازن بعدما قعدت شهور في المرسى...عمرت الدار بالسلعة مدبرا عليها من كل بلاد...ملابس ودهوبات بلا حساب...الخضر والفواكه والمواد الغذائية توصل للدار بالسل والكوارب»[2]

-كما نجد أن (عبد القادر علّونة) قد روّج للمنهج الاشتراكي، فالتسيير الاشتراكي يعد من الأسباب التي تساهم في عملية البناء، التي تؤدي بدورها إلى الإزدهار والتقدم والخروج من قوقعة التسيير الذاتي.

يقول "السي قدور":

« أمّا فيما يخص التسيير الاشتراكي ثم الضربة...مذا بيك العمّال يعتروا في المشاكل ...عدت تكذب عليهم وتنوفقهم...تفرق بيناتهم عمدا ...تبني لهم فخّات...تعرقلهم وتقول لهم إذا ما عجبكش الحال حبسوا الخدمة ...ديرو الإضراب..».[3]

فمن خلال هذا يتوضح لنا أيضا أنه هناك طبقتين في المجتمع الأولي هي الطبقة البرجوازية التي يمثلها "السي ناصر"، وهي طبقة محتكرة لثروات البلاد.

أمّا الطبقة الثانية فهي الطبقة الكادحة التي تسعى لكسب قوة يومها دون الاهتمام بالخفايا التي تجري وراء الكواليس، فهذه الطبقة لم تنل أية ثروة، لا من قريب ولا من بعيد سوى الأجر الذي يقدم لها مقابل الأعمال. فهذه الطبقة والتي يمثلها "العمال" وأيضا "السي قدور" الذي راح ضحية الثقة العمياء الذي وصفها في "السي ناصر" هي التي تحصل الهموم والمشاكل على عاتقها.

[1] مسرحية الأقوال، ص30.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص31.

يقول السي قدور: « كلمة الاشتراكية عادت تخوفك وتقفزك..اللي ينطق بيها كلي يخلي عليك...إذا حبّوا العمال يخرجوا للتطوع يغيضك الحال...إذا صدر قرار في صالح لبلاد تكمش وجهك وتقول علاش يديروا كما البلدان الشيوعية...»[1]

وفي قول آخر«كل ما هو في صالح البلاد وفي طريق الاشتراكية ما يعجبكش ..تكمش وجهك وتبدا تسب وتشتم، وأن شحال أمنتك وشحال سبيت معاك بغير ما نحوس على المعنى العميق وإلى نحاول نعرف... »[2]

كما يتبين لنا في هذا المشهد أنه كل من يصاحب الانسان الانتهازي لن يحقق في حياته سوى الندم، والأخطاء، والدفاع عن الأشخاص الخطأ، وذلك نتيجة الحب والصداقة التي تجعل الانسان لا يرى سوى الجانب الايجابي في شخص ما يقول (السي قدّور) (السي ناصر):

« الأسباب هدوا كلهم هما اللي جعلوني نستقيل اليوم بعد ما فهمت وإذا نخرج من الشركة على خاطر ما عنديش الوجه اللي يقدر يقابل العمال اللي وقفت ضدهم في الماضي من أجلك ...غلط وداقت على إنسان عوض ما ندافع على مبادئ وكلت اليوم الحمد لله...راني عارف ونتكلم مع العمال يقولولي أنت ساهل يا عمي قدور...أنت كنت مغرور وحتى شي ما تغيّر ولا تحسن في حياتك كيفك كيفنا...دخلت للشركة سواق راك مازلت سواق...» .[3]

-وفي شطر آخر بعد الحديث عن الاشتراكية وإتباع الإنسان الانتهازي والاحتكار البشع لوسائل الإنتاج نجد عبد القادر علّولة يعالج قضية أخرى وهي قضية مهمة ومسألة لا زالت قائمة حتى اليوم.

-وهي مسألة البيروقراطية والتي تظهر جليا من خلال الرفض القاطع (لعبد القادر علّولة) لهذه الأخيرة وقد مثل هذا الرفض في وعي (السي قدور) للمعنى الحقيقي للكلمة بيروقراطية حيث اكتشف بعد زمن طويل مرادفها وخرج من معناها الضيق، فقد التزم علّولة في هذا المشهد في كشف معاناة المواطن وتعرضه للبيروقراطية والإهمال.

-يقول (السي قدور)... مثلا معنة البيروقراطية...كنت ظان بلي البيروقراطية هي الكواغط...الدّالة الطلوع الهبوط والانتظار...هذا المعنى الضيق.

-إذا يسقسوني اليوم على البيروقراطي نتكلم لهم على السي ناصر صديقي القديم... نحكي كيف أرميت العلاقة ووليت جبار...كيف وليت لاهف تضغت وتعفس باش توضع مصالحك وتمتها.

[1] المصدر السابق، ص31.

[2] مسرحية الأقوال ، ص31.

[3] المصدر نفسه ، ص31-32.

-كما جاء الحديث في هذا المشهد عن اشتغال مناصب الدولة للأمور والمصالح الفردية التي لا تعود للأفراد بنتائج ايجابية. كما كشف التهميش والمشاكل التي يتعرض لها العامل البسيط.

يقول (السي قدور) « ...كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك ومصلح الرجعية ضد البلاد فصد الاشتراكية كيف تخمج الجو واتدور العقول...كيف حتى تعشي الشركة محتاجة في الآلات من جيهة ومن جهة أخرى الآلات الجديدة ومصدية في المخازن ترتمي..».[1]

ويقول أيضا: « كيف البيروقراطية تستعمل هياكل الدولة باش تحارب مكاسب الشعب وتعرقل في طريق الاشتراكية ...كيف يدمج البيروقراطي وكيف حتى ما تبقى له حتى روح وطنية...نقول باللي البيروقراطي ما هوش هذاك الموظف البسيط ولا البواب...».[2]

- وفي هذا المشهد أو "المشهد الأول" والذي كان يدور بين (السي قدور) و السواق و (السي ناصر) كشف علّولة عن معاناة العامل البسيط وتعرضه للإهانة في أية وقت، وعن التهميش الذي يحصل للفقراء، وعد استفادهم من خيرات البلاد.

يقول "السي قدور": « راك عاقل على عمّار والبواب؟ ...عمار اللي خرج من الشركة بعدما تخاصم معاك؟...منين شرت عليه بالصفعة وأنا واقفا ...المزية أحني وانحس مراكش عاقل...معلوم حدة بسيط ... الصفعة ديك يا السي ناصر.

.............في مخي وهي اللي دفعتني نراجع....هم الصفعة التي نحس منها عمّار هي اللي فيقت قدور...»[3]

4- المجتمع في مسرحية الأقوال:

حب الوطن: مهما تنوعت القضايا وتفرعت، فقد ظلت تدور حول محور الوطن والوطنية، فقد عالج (عبد القادر علّولة) هذه القضية في العديد من مسرحياته فلا نجد تقريبا مسرحية من مسرحياته تخلو منها، خصوصا وأن معظم كتاباته كتبت في فكرة الاستعمال أو بعده، فقد ظل (عبد القادر علّولة) يرصد كل العوائق التي تسلب حرية الإنسان في وطنه، معريا الأنظمة السياسة ذات الطابع الدكتاتوري والاستبدادي الانتهازي.

-فنجد الحديث عن الوطن وعن العلاقات الاجتماعية قد بدأ مع السي قدور و "السي ناصر" مكملا معظم الشخصيات والمشاهد في المسرحية.

[1] مسرحية الأقوال ، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص33.

-فها هو "السي قدور" يصرح بعد استقالته للسي ناصر في قوله: « حبيتك تعرف باللي قدور يحب وطنه وماذا بيه على التقدم ومدابيه على العدالة الاجتماعية... حبيتك تعرف كذلك باللي قدور إذا استقال من الشركة هدي ما يخلاش على واجبه وعلى الكفاح في حفظ مكاسب الشعب....».[1]

وفي المشهد الثاني من هذه المسرحية نجد شخصية (غشام) الذي يكلم ابنه (مسعود) عن طرده من العمل لكن ليس لسبب خصام أو ما شابه ذلك وإنما نتيجة المرض الذي أصابه في الرئتين، فلذلك لا يستطيع إكمال العمل في المعمل.

– ففي هذا المشهد نجد أن "عبد القادر علولة" قد اهتم أو صب جل اهتمامه على العامل ووصف المظاهر التي يعاني منها العمال كالفقر، وسوء المعيشة، والأمية والظلم.

إذ يقول (غشام): « أبوك أمي الله غالب... كلامي نقوله محبك ما معوج ما مزوق وأنت القاري الفاهم عدل وركب...».[2]

«أظهروا لي أوقات التعب الحما، الجوع البرد الهم الغم الكحس الظلم اللي عشتها...الرية مخروبة وعايم عليها المرض...وهذا المرض ما فيه دواء يا بنتي؟ قالت فيه الدواء باش تحّقق من الضر وتنفس من الكحة ولكن ما فيه شفاء...».[3]

–ففي هذا المشهد يروي لنا "غشام" المعاناة التي يتعرض لها أصحاب الطبقة الكادحة ف"غشام" هي شخصية تبرز لنا معاناة العامل الجزائري، وهذه الطبقة التي تضحي بحياتها في سبيل تحقيق حياة أفضل.

(غشام):

« ...كانوا في عمرك ثمنية وربعين عام يوم بديت تخدم في الشركة ... نعم واليوم في عمرك تسعة وخمسين ...نعم ....نهار دخلت في الشركة هذي ما فوتولكش الراديو؟...ألا ....علاش؟....بحيث المرض فيك قديم...كيفاش قديم؟...نعم قديم ....المرض جاك من الغبرة قبل ما تدخل تخدم هنا...وهنا يتسمى زاد أقوى عليك في المنجم خدمت ربع سنين في المقلع...وفي الكاريار؟....نعم....عام في الزّاج ثمن سنين في المنجم المينة

[1] مسرحية الأقوال، ص33.

[2] المصدر نفسه، 35.

[3] المصدر نفسه، ص35-36.

....المنجم....خدمت فيه على وجه الأرض و لداخل في الغيران؟... تحت الأرض...واش تخدم فيه...نمد ونرد على هدوك اللي يضرفوا وينقشوا المرى بالرش متع الرمل...».[1]

ويقول أيضا:

« قلتي المرض جاني من الغبار؟ ...نعم من غبار الفحم الحجرة والرمل... الغبار الرقيق دخلك للرئّة تكيد وتعرم وعداها...».[2]

-وفي المشهد الموالي يصف لنا عبد القادر علّولة" عن علاقة العامل بالآلة أي علاقة العامل بالمادة أو الحاجة، وكذلك وفاء العمال لوسائل الإنتاج.

-يقول غشام: « فايت من جديد على الورشة باش نودعها... وقفت عند الآلة اللي كنت نخدم بيها حابسة متوكية كلي حزينة حتى هي..حطيت يدي على المحرك وقلت لها ننعلك على التعب والمشقة ونشكرك على اللقمة... لزلي بوزيان اللي كان مجاوري في الخدمة وقال عن قريب ترتاح إن شاء الله وتوليها بنت الكلب...ما تطولش علينا يا سي غشام..ما طولش...إلا ما انطولش يا وليدي...».[3]

وكذلك يبين لنا هذا المشهد حب العمال لعملهم والإخلاص والتفاني فيه فهو نابع من إيمانهم الخالص نحو مستقبل أفضل، "فعبد القادر علّولة" أرد من خلال هذا المشهد دفع الشباب إلى رؤية المستقبل برؤية متفائلة بالرغم من الظروف وقساوتها، ويحثهم على حمل راية البناء لا التصميم في البلاد، وكذلك يسعى "علّولة من خلال هذا المشهد على حثهم على حمل المسؤولية، والتمسك بزمام الأمور وذلك من أجل التغيير والتوجه نحو الأفضل.

يقول"غشام":«أرفدت عينيها وبقيت نشوف في العمال تخدم اللي معري على زنوده يدمر بكل قوة واللي لسق في المشية ماشي جي كللي يتسابق معها...اللي لابس على وجه قناع وهابط هاجم على الحديد الدايب كالثور اللي يحرث، نخزر ونقول مع نفسي الصحة هي العمدة...مليت صدري بالصوت دوك...صور الخدامة والورشة... »[4].

-وفي موقف أخر نجد السي"غشام" يحث العمال ويأمرهم على الوقوف في صف واحد والإتحاد في العمل، لأنه يراه هو السبيل الوحيد في التغيير نحو الأفضل، وكذلك يشير إلى نشاط العمل النقابي في فترة الثمانيات والدعوة

---

[1] مسرحية الأقوال، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص36-37.

[3] المصدر نفسه، ص38.

[4] المصدر نفسه، ص38.

لعامة الشعب، وذلك من أجل تحقيق مصلحة اجتماعية وتحقيق العدالة الاجتماعية، فحوار السيد غشام مع العامل"عماد" يقول"غشام":«أنا كبرت وفاتني الوقت والحمد لله...أنتم ما زلتوا صغار ما زال قدامكم...انتهلوا في بعضكم البعض وزيروا صفوفكم...ارجع للخدمة يا عمار غدوة إنشاء الله نزيد و نقصر واعندي في الدار...»[1].

ويقول:«الجماعة متاع النقابة قاصدينك غدوة للدار حتى أنا جاي معاهم نقصر شوية...زاد قال...الجماعة وعلى رأسهم أبو بوعلام يدوروا في الورشة باش يلمولك شوية مال باش يعاونوك»[2].

- من خلال هذا يتجلى لنا مدى حب العمال لبعضهم البعض، فالعمل الجماعي كان يمثل مصدر إيجابي في المجتمع في فترات زمنية ليست بعيدة عن الوقت الحالي، وهذا المشهد هو تصوير لواقع اجتماعي كان يسوده الفقر والحرمان،ولكن كان هناك ما يسمى بالعائلة الاجتماعية، التي سعت لتغلب على معظم الظروف وذلك لا يتوفر إلا في رجال تغادر على وطنها.

-كما تحدث في هذا المشهد عن الروابط التي تربط العمال ضد الاستغلال أقوي من روابط الدم، فالعمال كان يسود بينهم التضامن.

-في الأخير نجد أن الشيء المؤكد هو أن عبد القادر علولة، كان يلتزم بالدفاع عن العامل ويراه بأنه مصدر القوة الفاعلة في تحريك دواليب الاقتصاد الوطني، وذلك عن طريق التفاني في العمل والحرص على المزيد من النجاحات في تحقيق الأفضل، فمواقف علولة نابعة من أصله الجزائري في جله للعمل والوفاء ورفض الاستغلال والتدمير، وهي مواقف يمكن لكل عامل جزائري التحلي بها بغية تحقيق التطور والنمو الاقتصادي والاجتماعي مع المحافظة على مكاسبه.

الأسرة: إن الأسرة هي الخلية الأولى للإنسان، وهي من الأجهزة التي تساهم في تنشئة الفرد، وهي أصغر الوحدات الاجتماعية.

-هي من العناصر التي تقوم ببناء المجتمع، فهاهو"علولة" هو الأخر ينظره للأسرة ودورها في المجتمع، فنجد في المشهد الثاني السيد"غشام" يقوم بتوصية ابنة"مسعود"، خوفا من أي يفاجئه الموت، عن أمه وأخواته"فعولة" في هذا الموقف أراد أن يبين دور الروابط الأسرية وضرورة الحفاظ عليها من الإيجاز لأنها هي الركيزة الأساسية في المجتمع.

[1] مسرحية الأقوال، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص39.

-وكذلك نجده يتكلم ويدعم فكرة الزواج، ولعل أهم علاقة تساهم في تدعيم روابط الاستقرار في الأسرة هي الزواج، إذ يعتبر أساس تكوين الأسس، وهي العلاقة التي أساسها يبني كافة العلاقات الأسرية، فهو ليس مجرد علاقة فقط بل رابطة مطلوبة إجتماعيا وشرعيا، فصدق قوله الكريم:بسم الله الرحمان الرحيم«يا أيها الناس اتقوا ربكم الذب خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجلا كثيرا ونساء واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام أن الله كان عليكم رقيبا»[1]

-في المشهد هذا نجد"غشام" يقول:«بدرة أمك خممت فيها بزاف المخلوقة...عولت اندس عليها إيمان ونخبرها غير بالطرف على حال يخاف عليها ....حنينة وكريمة وخايف عليها تنفجع المسكينة...زينب أختك براجلها بدارها وبولادها ماشية طريق مع راجلها الله يحفظكم ويعاونهم في ما يتمنوه...»[2].

فبهذا تكلم عن المودة والطبيعة الموجودة في قلب زوجته والاحترام الذي يكنها لها وقوله أيضا:«الآن راك راجل لزمك تتحمل بمك وخوتك؟...أتكلم له على الحياة متاعك كيف جوزتها وخليه يدي منك نصائح...أتكلم له على الزواج قول له اللي أنت وأمه بدرة تسعدوه .....بخاطره وباللي مهما كانت البنت انتم راضيين أري يكون سعيد هو وزوجته...أتكلم على المحاين اللي تقلبتو عليهم أنت وبدرة»[3].

-بهذا يكون"علولة" قد تطرق في هذه المسرحية إلى أهم الموضوعات الرئيسية، وإلا وهو ضرورة الترابط الأسري كما تحدث وأشاروا إلى ضرورة التعامل داخل الأسرة وخصوصا في حالة غياب أو موت احد في الأسرة الرئيسيان(الأب والأم).

الفقر: إن الفقر بمفهومه العام هو قلة المداخيل، وهذه المسرحية قد جسد فيها(عبد القادر علولة) مظاهر الفر من بدايتها إلى نهايتها، ولعل ذلك يعود إلى الأوضاع التي سايره المجتمع الجزائري خاصة في الفترات التي واكبت الاستعمار الفرنسي، وكذلك سوء توزيع الثورة، وعدم استغلال الموارد الطبيعية وخاصة البترول في ما يخدم الفرد، ويوفر له حاجاته الأولية، فالمجتمع الجزائري بشكل خاص يعاني من الفقر كما قلنا خاصة فيما مضى من الزمن.

-فمسرحية(القوال) تناولت وبكثرة هذا المفهوم بنوع من الأساس الاجتماعي الصادق، فهو يصور لنا حياة المواطن الجزائري، فمعظم الجزائريين كان قوت يومهم قائم على الزراعة أو على رعي الأغنام والاسترزاق منهم، وكذلك

[1] سورة النساء، الاية1.

[2] مسر حية الأقوال، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص40.

العمل في الأعمال السابقة أو المسببة للأمراض فهمهم الوحيد كان هو تلبية الحاجيات الأولية من أجل الاستمرارية في هذه الحياة فنجد"غشام" يتبنى هذا الموقف في قوله:«بديت نخدم ونعاون في عمي في الأشغال الفلاحية والرقة...عمي كبر ورزقه قلال.......قالوا البعض فرضهم لمصايب والبعض باعهم باش يعيشنا...عدنا عايشينا باللي جاب الله .... »[1].

وفي قوله أيضا:«ما ماراه الفقر غالبا»[2].

5- التراث في مسرحية الأقوال:

-لقد قام "عبد القادر علولة" بعرض فكرة توظيف التراث بطريقة جد رائعة.

فهو لم يوصف التراث توظيفا سطحيا، هشا، بل استخدم هذا الغرض لأهداف أخرى كالهدف السياسي، فهو أراد بذلك أن يوصل ويوعي الجمهور الجزائري بواقعها وحثها على تغييره، فقد غدت وأصبحت هذه المادة في يد أداة ليكشف بها عن واقع في فترات متباينة.

-فنجد في هذه المسرحية(القوال) العديد من الأحداث التاريخية التي تبين لنا واقع المنعكس في فترات الاستعمار الفرنسي والأوضاع المزرية التي عانى منها الشعب الجزائري وخاصة العمال نظرا للسياسة التسديد التي يتعرض لها العمال:

-قال"عبد القادر علولة" في الحديث عن المعمرين الذين أتوا إلى الجزائر في فترة الاستعمار وقد كان المعمرين في الجزائر هم الفئة الطاغية على معظم مناصب العمل في الجزائر في هذه الفترة(فترة الاستعمار).

- وقد أشار الحديث عن طبيعة المعمرين فمنهم الصالح ومنهم دون ذلك ، ففي المشهد الثاني يعرض"غشام" قصصه مع عمال الأسبان المتواجدين في الجزائر في تلك الفترة وكيف قاموا بمساعدته في اشد الأزمات التي تعرض لها خاصة فيما يخص العمل، ففي كل مرة يديله معمل.

-فنجده في شخصية"حويسي" العامل أو الخدام"السينيولي" ليس راضيا على تواجد فرنسا بالجزائر إذ يقول"غشام":«كان منين يشرب بزاف يبقى يعاير في فرانكو في الفاشية ويقول لي خاصتكم تخرجوا فرانسا من أرضكم» [3].

---

[1] مسرحية القوال، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص42.

ويقول"خويس":«أنا نستنى تكمل الحرب ونروح نخطي الجزائر»[1].

–فيما أن المسرح الجزائري قد نشأ في ظل تطور الحركة الوطنية الجزائرية من اجل التحرر، فتفاعل معها، ولذلك نجده يتسم بطابع المقاومة الاحتلال الفرنسي، "عبد القادر علولة" وصف هذا التراث من أحل تحقيق أهداف هذه المقاومة، فكما قلنا سابقا فقد كان توظيف التراث في مسرحية القوال ذو هدف ولغرض سياسي، يتمثل أساس في مواجهة السياسية التي قامت الإدارة الاستعمارية بانتاجاتها آنذاك.

–وهذه المواجهة في مسرحية القوال سلطت الضوء على ابرز فترات المجد من تاريخ الجزائري وذلك من اجل ربطه بماشية التخلي عنه، ودفعت إلى عدم التخلي عن قيمه إزاء الاستعمار الفرنسي.

6– الرمزية في مسرحية الأقوال:

قام "علولة" من خلال مسرحية الأقوال بتوظيف العديد من الرموز والإشارات التي كانت تحتاج فهم عميق وتفكيك من قبل المتلقي، وذلك لأنه لم يقم بالإشارة المباشرة لها بل كان يلمح لها تلميحا، فمثلا في المشهد الأول يقول "علولة" في احد المقاطع على لسان شخصية "قدور السواق" وهو يخاطب صديقه "السي ناصر" «قدور السائق سعيد اليوم... قدور السائق صاحي المدير سابقا فرحان اليوم... قدور اليوم كأنه قطع بحور جبال ووديان... قدور أيوه من الناس منسجم اليوم مع روحه، وجد راحة البال البساطة والتواضع اللي كان عايش فيهم زمان».[2] من خلال هذا المقطع نفهم بأن "عبد القادر علولة" يذكر محنة "قدور" يرمز إلى المعاناة، ولكن بالرغم من ذلك بقية ضميره حي، ومعدنه أصيل فعلى الرغم مما عايشه إلا أنه ظل محافظا على بساطته وتواضعه، وهذه عموما صفات الشعب الجزائري رمز لها علولة من خلال مسرحية "الأقوال" باسم شخصية "قدور السواق". في مقطع آخر يقول "علولة" «كنا نتمنوا زي، نتمنوا زي نوضحوا في سبيل الآخرين ونعطو المثال الصالح ولكن أنت من الناس الي حابين يحلبوا الوطن حتى للدم ويجعلوا مصيره زي آخر».[3] من خلال هذا المقطع يشير علولة للاستغلال وخيانة الوطن من أجل المصلحة الشخصية وهو بقوله هنا نضحوا في سبيل الآخرين، قد كان يقصد بقوله هذا الشهداء الذين ضحوا من أجل الوطن من أجل أن يعيش الشعب الجزائري في حرية.

من خلال دراستنا لمسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة، وهي لم تكن طويلة، لكن قد حملت في طياتها العديد من الرموز والإشارات التي كان يتناولها "علولة" من خلال المسرحية، وبالمناسبة قد كان هذا أسلوبه في

[1] المصدر نفسه ، ص43.

[2] مسرحية الأقوال، ص: 24.

[3] المصدر نفسه، ص: 25.

أغلب أعماله، كان يعمد إلى تقديم رسائل هادفة، رسائل مشفرة، كان يترك تفكيكها للمتلقي أو القارئ، فمثلا هنا "علولة " في المشهد الأول من المسرحية قدم لنا مثال في قمة الروعة، كلام قاله "قدور السواق" وهو يخاطب صديقه المدير "السي الناصر"، فبالرغم من فقره ومعاناته، كان "قدور السواق" أفضل مثال عن طبقة العمال الطبقة الكادحة، التي مثلت تلك الفترة يقول "علولة": «لا الحمد لله اليوم صحتي لباس المرأة والدراري في أحسن ما يرام... المرأة والدراري يدخل عليهم قدور متع الصح... قدور متع النيف والكرامة قدور لي محتاجين ليه».[1]
كان علولة في أغلب مشاهد المسرحية وفي المقاطع الحوارية بين الشخصيات يقدم دائما شفرات ذات معنى ومغزى كبير، ففي المقطع السابق مثلا، عندما قال"قدور السواق" صحتي لباس فهو هنا يقصد بأن الجزائر بخير، فإنه بالرغم من معاناتها إلا أن شعبها لا يزال يمثل رمز للكرامة والعفة وعزة النفس التي لا حدود لها، وهذا يتضح لنا من خلال شخصية "قدور السواق" فقد لاحظنا في معظم حديثه إلى "السي الناصر" أنه كان يعاني من التبعية وأنه لم يكن مدرك لما يدور حوله، وأن ثقته العمياء في صديقه، كلفته أن يفقد وقاره بين عمال الشركة، ومثال ذلك قول أحد العمال في أحد مقاطع المشهد الأول من المسرحية: «أنت يا عمي قدور ما نلوموش عليك... أنت عامل كيفنا، ولكن مغرور الكلام اللي راك تتصرف بيه ما هوش ليك الموقف هذا ضد الاشتراكية مع خليفتك... اللي عطاك الكلام اليوم يدور عليك بالمطول».[2] كما ذكرنا سابقا ف"علولة" ومن خلال هذا المقطع يؤكد لنا التبعية التي كان تعاني منها طبقة العمال والطبقة الكادحة، لأرباب العمل، وكذا طغيان الرأسمالية على حساب الاشتراكية وبالتالي ضياع حقوق الطبقة البسيطة من الشعب، وقد حاول علولة هنا أن يصف لنا الحالة المعيشية والاجتماعية، لهذه الطبقة في تلك الفترة وقد تزامنت مع فترة تأليف وكتابة مسرحية "الأقوال"، وقد صورها من خلال شخصية"السي قدور" في المشهد الأول وشخصية "غشام" في المشهد الثاني، وشخصية "الجيلالي" في المشهد الثالث.

قام "علولة" في مشاهد هذه المسرحية بتوظيف العديد من الرموز التي تحتاج إلى تفكيك كما ذكرنا سابقا، فهذا الأخير لم يقم بالتعبير المباشر عن الكثير من المواضيع خصوصا في ما يتعلق بالتراث الجزائري، فهو كما شاهدنا ظل يدعوا في المشاهد الثلاث من المسرحية برسائل اجتماعية هادفة والتحذير من الخضوع إلى السياسة الاستعمارية التي كانت بقاياها لا تزال واضحة من خلال "السي الناصر" الذي تخلى عن مبادئه من أجل المال والمناصب.

[1] مسرحية الأقوال، ص: 25.

[2] المصدر نفسه، ص: 26.

فـ"علولة" دعى ووجه أفراد المجتمع إلى حمل شعلة التغيير وتحرير البلاد من كل ما بإمكانه أن يقيد الحريات سواء كانت فردية أو اجتماعية.

تكلمنا سابقا أن كل فرد جزائري ظل يرفض الاحتلال الفرنسي، فنجد معظم الأعمال التي قام بها "علولة" يعبر ويلزم ضرورة التحلي بالموروث الشعبي، فمن خلاله يواجه الشعب كل الأخطار التي من شأنها أن تهدد هذا الأخير، فالتراث هو الماضي وروح المستقبل لكل إنسان.

"عبد القادر علولة" قد وظف، وتكلم عن الموروث الشعبي وضرورة المحافظة عليه خصوصا من قبل السياسة الاستعمارية التي ظلت باسطة جذورها حتى بعد الاستقلال من خلال التشويش الفكري للشعب من خلال الانتهازية الرأسمالية وغيرها، وقد عملت بجد على طمس الهوية، فها هو "علولة" هنا يوظف لنا التراث على شكل شفرات أو رموز تحمل في طياتها معاني كبيرة وقيمة ولكن معظمها يصب في مجال واحد.

يقول "قدور السواق" «كاينة هذه السلسة اعطاتهالي نعيمة زوجتك... بينا ماشيين نزوجوا البنت أعطاتهالي نوريلها قالت لي وريهالها وإذا عجبتها نبيعها لها بقل سومة... هاك ردها لها من فضلك، وقولها باللي رفضت المرأة... أداتها عند الصايغ نعيرها قالولها سلسلة القولة... ذهب الخارج وداخلة للجزائر خيانة... قول لنعيمة باللي بنتنا حلالية وحبيناها تعيش في الحلال والسلامة... هذا هو».[1] جميل هذا القول فهو يحمل في داخله العديد من المعاني والقيم الجميلة، يمكن للمتلقي استنتاجها فهذا هو أسلوب "علولة" دائما يترك مساحة بين الممثل والجمهور، وبذلك يحاول كسر الجدار الرابع الفاصل بين الجمهور والممثل أو الشخصية.

من خلال المقطع السابق الذي ذكره على لسان "قدور السواق" نستخلص بأن "قدور" عند حديثه عن الذهب لم يكن يقصد القيمة النقدية له لأننا نعرف بأن الذهب ذا قيمة نقدية كبيرة، بل كان يقصد القيمة المعنوية له وبأن الإنسان الذي يكون معدنه أصيل فلن تغيره الأيام ولا الزمن والظروف وحتى إن أخطأ الطريق في وقت من الأوقات فسوف يعود إلى أصله، ولن تغيره أو تأثر عليه العادات الأوروبية ولن يتطبع بها، ولن يتخلى عن أصله وأصالته، ومن خلال هذا يوضح "علولة" موقفه في الرفض التام لكل ما هو ليس محلي، وأنه يجب على الجميع أن يحمل مسؤولية الحفاظ على الأصالة وأن يحمل القيم التي تجعله لا يفقد السيطرة على رغباته وأهوائه وخصوصا إذا ما تعلق الأمر بالكرامة وحب الوطن.

[1] مسرحية الأقوال، ص: 34.

ففي قول "علولة" على لسان "قدور السواق" « بنتنا حلالية وحبيناها تعيش في الحلال والسلامة ».[1] يوحي بأن كل ما يدخل للجزائر من الخارج يعتبر حرام أو شيء مكروه بالنسبة للشعب، فالمحافظة على التراث هو ما يمنح أي أمة هويتها وكيانها.

ف"علولة" قد استعمل من خلال مسرحيته هذه العديد من الرموز التي توحي إلى التراث لأنه على دراية بما يكسبه هذا الأخير من حضور حي في وجدان الأمة، ويعتبره الحصن المنيع الذي يواجه به المخاطر الخارجية التي تهدد الكيان القومي خصوصا المخاطر الاستعمارية لذلك عرض "علولة" في كل مرة على التجديد والتأكيد على المحافظة على المصلحة العامة، والنضال من أجل الكرامة.

كانت لمسرحية "الأقوال" رموز كثيرة تعبر عن الحالة النفسية والاجتماعية للمواطنين من أفراد الشعب البسيط الطبقة العاملة الكادحة، كانت الرشوة والفساد منتشرة بكثرة، لم يذكر "علولة" هذا مباشرة بل في سياق الحديث وذلك نفهمه من حديث "قدور السواق" مع صديقة "السي الناصر" المدير يقول"علولة" في أحد المقاطع «السي الناصر راهم يقولو باللي أنت لي دفعت الدراهم في المعمل اللي كاسب خوك... كذب يا قدور منين يجوني الدراهم... العرب حسادين... خويا عطاه ربي طاح وناض خدم واتسلق... السيارة اللي شرات نعيمة مرتك راهم يقولوا... خليهم يقولوا يا قدور».[2] وفي مقطع آخر يقول "علولة" دائما على لسان شخصية "قدور السواق" «واش راهم يقولو مشركين الفوام؟ كيما العادة يقولوا باللي مقصودك الوحيد تزيد في مصلحتك الشخصية... الناس شحال تحسد... ويقولوا كذلك باللي شاري أعضاء من النقابة وناس من الأوساط السياسية ويقولوا كذلك بلي تضرب ذا بذاك».[3] في هذا المقطع كذلك يقدم لنا "علولة" رمز آخر ورسالة مشفرة يقصد هنا في هذا المقطع الفساد الحاصل في الإدارة الجزائرية، وكيف أن المسؤولين يقدمون مصالحهم الخاصة على المصلحة العامة، وكيف كان انتشار الرشوة والفساد في الوسط.

نرى في هذا المشهد الأول من مسرحية "الأقوال" بأن "علولة" قدم العديد من الأشكال الرمزية لم يذكرها مباشرة بل تحدث عنها عن طريق شيفرات ترك تفكيكها لعمل القارئ المتلقي أو المتفرج، فقد تحدث عن الثورة الزراعية، عن الاشتراكية، عن الطبقة الكادحة يقول 'علولة"«إذا يسقسوني اليوم على البيروقراطية نتكلم لهم مع

---

[1] مسرحية الأقوال، ص: 34.

[2] المصدر نفسه، ص: 27.

[3] المصدر نفسه، ص: 28.

"السي الناصر" صديقي القديم... نحكي كيف ارميت العلاقات ووليت جبار... كيف وليت لاهف نضغط وتعفس باش توضع مصالحك وتمتها كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك ومصالح الرجعية ضد البلاد وضد الإشتراكية كيف تخمج الجو واتدور العقول».يتحدث لنا "علولة" في هذا المقطع عن البيروقراطية، وأنه قدم لنا "السي الناصر" كصورة عن الإنسان البيروقراطي و"قدور السواق" صورة إنسان بسيط يمثل طبقة العمال البسطاء والطبقة الكادحة ويدافع عنها، وكيف أن البيروقراطي يتخلى عن الروح الوطنية والنزاهة ويضع مصالحه الشخصية في أولوياته على حساب الشعب.

كما نجد في المشهد الثاني مع شخصية "غشام" وابنه "مسعود" نفس معطيات المشهد الأول تتكرر وذلك من خلال استعمال رمز خاتم الذهب، كرمز يوحي مع أن الوطن هو شيء غالي وذا قيمة كبيرة بقول "غشام" «زيادة على هذا الكلام مخلي ليك قاسية كأنها كنز الورث فيها صورتنا أنا وأمك وأنت عاد صغير ترضع في وسطنا، فيها خاتم جداتك، الكنز هذا لا باش تحافظ عليه ولكن باش تبقى حامل المعنى متاعه في دماغك طول عمرك...».[1] هنا قدم لنا علولة العديد من الرموز والدلالات فهو في كل مرة كان يتحدث على معدن الذهب يعتبر كرمز للإنسان والشخص الأصيل الذي يكون معدنه أصلي لا يتغير ولا يحول مهما تغير به الزمن وقد استعمل الخاتم بالتحديد لأن الخاتم يعتبر رباط كل زوجين متزوجين وهنا "علولة" يشير إلى أنه يقدس الأسرة والمجتمع، ويشير بأن الخاتم يرمز إلى استمرار الأسر في المجتمع والعلاقات الأسرية وذلك من خلال قوله «فيها خاتم جداتك».[2] فهذا يشير بأن الخاتم في الأسرة يعبر عنها وعن استمراريتها ينتقل من الأب إلى الابن.

نرى بأن "علولة" في كل مرة يستخدم رموز تتعلق بمعدن الذهب، فهو استعمل هذا المعدن ولم يقدم أثر غيره، وذلك لأنه على دراية بأنه لا يتغير بتغير الزمن وكذلك قصديته من هذا التوظيف.

فقد قدم رموز (الخاتم، السلسة) وهي الأشياء التي يستخدمها الإنسان بشكل دائم، فهو يهدف إلى القول بأن المحافظة على الإرث هو من الضروريات وهو أمر دائم الاستمرارية، وليس مسألة فترة معينة أو وقت محدد، وذلك من أجل التمسك بالهوية الوطنية والقومية العربية خاصة في ظل الهزات التي تضعف الأمة وكيانها، فتكون هاته الرموز التي استخدمها "علولة" بشكل ملفت هي بمثابة دافع لعودة الثقة في النفس.

[1] مسرحية الأقوال، ص: 53.

[2] المصدر نفسه، ص: 53.

صور لنا "علولة" من خلال هذا المشهد شخصيتين وهما شخصية "قدور السواق" وكذا شخصية صديقه "السي الناصر" المدير، ومن خلال تقديمهما لنا نفهم بأن "قدور السواق" قدمه على أنه رمز للعامل البسيط المكافح، الذي يحب وطنه ويدافع على مصالحه ومصالح الشعب، يريد من ذلك تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية، وأنه فضل الاستقالة من الشركة والتخلي عن كل ما كان يصفه بالصداقة، وذلك مقابل الحفاظ على مبادئه وكرامته وعزة النفس عنده كانت لا حدود لها، برغم الفقر والبساطة التي كان يعيش فيها.

كما أنه في المقابل صور لنا "السي الناصر" على أنه مثال ورمز للإنسان الذي يتتبع أهوائه، ويركض وراء مصالحه الشخصية على حساب وطنه وشعبه يقول "قدور السواق" «إيه واش نقول لكم دار ما دار السي الناصر... يظهر سمين وطقيل شوية الآن ولكن كيف كان على ديدانه كان ينقز كالغزال وفي المشي أسرع من العود... السلاح هو مولاه... ما يقول أح ما يقول جعت...الشعب حبه يتهول عليه... في المعارك هو دائما الأول وفي الخير والصداقة هو الأحسن».[1] من خلال هذا المقطع يقدم لنا "علولة" شخصية "السي الناصر" كيف كان وكيف أصبح، غيرته الظروف مع الزمن، بعدما كان رمزا للمواطن الصالح المحب لشعبه ووطنه، الذي ضحى من أجله الكثير لكن تطبعه بطباع الأوروبيين جعله إنسان مختلف رمز للفساد والنهب والاستغلال والرشوة وكل ماله علاقة بلا أخلاق.

تضمنت مسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة ثلاث مشاهد اختلفت فيها الشخصيات والأحداث، ولكن الهدف والرسالة التي كان يهدف إليها "علولة" واحدة موحدة وثابتة في جميع المشاهد فهو كان يدافع عن العدالة والمساواة وحقوق العمال البسطاء والطبقة الكادحة تناول هذه القضايا ورمز لها برموز ورسائل مشفرة يفهمها القارئ من خلال المتابعة والتلقي.

ففي المشهد الثاني يقول "علولة" «خوسي وأحبابه عاونوني وخفوا عليا المشقة اللي كنت فيها عند الحداد عاونوني باش نخرج من الاستغلال اللي كنت فيه اتحدوا معيا و يتسمى خرجو ضد بن عمهم... هنا يا مسعود يا وليدي تفهم باللي الروابط التي تربطها العمال ضد الاستغلال أقوى من روابط الدم».[2] هنا يقدم لنا "علولة" مثال صادق ورمز من رموز المعاناة التي كان يعاني منها الشعب الجزائري من اضطهاد واستغلال، فالجزائري كان

[1] مسرحية الأقوال، ص: 33.

[2] المصدر نفسه، ص: 44.

يمثل العامل البسيط من الطبقة الكادحة، المستغل المسلوب الحقوق في وطنه، وهنا يمكن القول بأن "علولة" استمد شخوصه من الواقع الاجتماعي الذي عاشه، واقع الطبقات الكادحة في المجتمع.

أما في المشهد الثالث من المسرحية يقول "علولة" عن الشخصية الرئيسية وهي "زينوبة بنت العساس" يقول "علولة" «زينونة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها دواء قلبها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة، قالوا الأطباء ازدادت هكذا يمكن تعيش إذا حافظتوا عليها قاطعين عليها القهوة وأشياء أخرى ومانعين عليها الجري والرياضة قالوا لوالديها ما تعاكسوهاش وبدلوا عليها الهواء ساعة على ساعة، ديروا برايها وما تخلوهاش تتغشش وترد لقلبها».[1] هنا نحس وكأن علولة يلمح من خلال مرض زينونة هذه البنت الصغيرة، هو يقصد ما عانته الجزائر وشعبها، وأن الجزائر لا تحتمل أزمات وحروب أخرى بعد، فقول "علولة" ممكن تعيش إذا حافظتوا عليها يعني بذلك بأن الجزائر إذا وجدت أبناءها المخلصين لها دائما فسوف تتخطى كل الصعاب والأزمات التي تعترضها ، وكذاك قوله: ««قاطعين عليها القهوة وأشياء أخرى »[2] دليل على أن الجزائر بشعبها قد عانت من أكبر قوة إستعمارية، وهنا نستنتج بأن "علولة" في مسرحيته هذه نظر إلى عدة مشاكل وقضايا من وجهات نظر مختلفة فمن هذا المعنى ينتقل بنا علولة وفي نفس المشهد إلى رمز آخر يقول "علولة" في مقطع من مقاطع المسرحية: « معنق خطيبته ويقول لها مليون ونصف مليون في المفتاح بزاف».[3] فبهذا العدد أو الرقم لا يقصد "علولة" به القيمة المالية بل يقصد شيء معنوي آخر فهو يقصد الحصيلة التي راح ضحيتها شهداء الوطن مقابل الحصول على الحرية الشرعية، فالمفتاح هنا يقصد به، ويرمز إلى التحرر والخروج من سيطرة العدو، التي طالما سعى الشعب للقضاء عليها بطريقة أو بأخرى.

وهذا المشهد له دلالة رمزية لفترة تاريخية من الزمن وتتمثل في فترة الاستقلال، فهو يستعمل دلالات إيحائية ليرمز إلى أمور في قمة الأهمية.

كذلك رأينا "علولة" ومن خلال مسرحية "الأقوال" تطرق إلى قيم أخرى كانت في المجتمع الجزائري وذلك من خلال المراحل التي تناولها في المسرحية، فالتعليم أيضا كان له قيمة ودلالة كبيرة لدى "علولة" في مختلف أعماله، فقد استطاع "علولة" في هذه المسرحية وفيمشهد "زينوبة بنت العساس"، وهي بنت ذات الإثنى عشر

[1] مسرحية الأقوال، ص: 57.
[2] المصدر نفسه، ص:57.
[3] المصدر نفسه، ص: 57.

عاما تعاني من مرض القلب، وهو مرض خطير كما قال الطبيب وقد أوصى واليدها، بمساعدتها وعدم تعرضها للضغط وخصوصا الضغط النفسي وذلك من أجل أن تكثر خضوعها في العيش لفترة أطول.

"فزينوبة بنت العساس"، وبالرغم من مرضها الخطير إلا أنها تمثل قدوة في الثانوية التي تدرس بها سواء في الأخلاق أو الذكاء، أراد "علولة" أن يبين لنا بأن العزيمة والإصرار هما وحدهما اللذان يجعلان الإنسان يصل إلى مبتغياته، وأن العزيمة يمكنها أن تحدث الفرق، فعلى الإنسان أن يكافح من أجل ضمان الاستمرار في هذه الحياة المملوءة بالعراقيل والصعاب، وهو بذلك أيضا يحدد موقفا للأجيال وذلك بحثها على المثابرة لحمل مشعل التغيير، والتغلب على جميع الصعاب، "فعلولة" في توظيفه هذا الرمز لبنت صغيرة مثل "زينوبة"، أراد أن يؤكد بأن أطفال اليوم هم شباب المستقبل وبأن فئة الشباب لها مكانة خاصة في المجتمع الجزائري يجب على المسؤولين الاهتمام بها لانها ببساطة تعتبر مستقبل البلاد وأمل المستقبل، يقول "علولة": « "زينوبة بنت العساس" يمثلوا بها في الثانوية، من ناحية السيرة والذكاء، الأساتذة المشجعين فيها، والتلاميذ ساعة يغيروا منها وساعة تشفهم لما زير عليها قلبها».[1] بهذا يكون "علولة" قد بين أنه يمكن لكل فرد وخصوصا طلاب العلم أن يتغلبوا على جميع الظروف مهما كانت، وذلك من أجل تحقيق التطور فيما يخص المجال الاجتماعي التعليمي.

وعندما نقول الاجتماعي نقصد حالة الفقر التي كانت فيها شخصيات المسرحية في المشاهد الثلاث، ففي المشهد الثالث يقول "علولة": « عند العشاء زينوبة ما قدرت تاكل شافت ولاد خالها هاجمين على العدس طايب بلا لحم سالت عينيها بالدمعة، حد ما تكلم لا "الجلالي" ولا مرته حتى هما وقفت لهم الماكلة، رفدها ودارها في حجره ما بغى يكلمها عارف بالي حست قرات الحالة» من خلال هذا المقطع بين لنا " علولة" الحالة الاجتماعية التي كانت فيها الشخصية من خلال المسرحية، والتصوير الذي قام به، من خلال شخصيات المسرحية بلوحاتها الثلاث، عالجتها باسم الطبقة الكادحة التي تمثل طبقة العمال البسطاء في المجتمع.

وفي المشهد نفسه تحدث عبد القادر علولة عن موضوع آخر، يصب في نفس مجال اهتماماته، وهو الصحة، فقد نسج بين التعليم والصحة، أو واقع الصحة والتعليم، من خلال حديثه عن مرض "زينوبة بنت العساس" تلك البنت الصغيرة فقد كان ذلك يهدف التلميح إلى الوضع الصحي المتردي في الجزائر، وعدم توفر العلاج والاهتمام الكافي، خصوصا في فترة بعد الاستقلال، فالاستعمار الفرنسي ترك ذكريات سوداء في حياة الجزائر والجزائريين.

[1] مسرحية الأقوال، ص: 57.

يقول "علولة" « شواربها يزراقو تدير يدها على صدرها تبقى تشهق وتقول دروك يزل عليا، عارفة بالي مرضها ما فيه دواء اتكلمت شحال مع الأطباء وفهمت وليدها ويغيضها الحال لما يرايوا عليها ويقولولها علاش ما تروحيش للخارج... ».[1] وفي هذا المقطع ومن خلال "زينوبة بنت العساس " يوضح لنا "علولة" كيف كانت الجزائر تتعامل مع الظروف التي كانت تواجهها، كما أنه يعبر لنا عن رفض أي مواطن جزائري مخلص لوطنه لكل ما هو أجنبي عنه وعن بلده، وقد مثل هذا الإخلاص في زينوبة الفتاة الصغيرة، لأن علولة كان يقصد بذلك عبارة البراءة توجد داخل كل طفل، وبذلك يؤكد لنا رفض الشعب الجزائري الذي يغار على وطنه يرفض كل ما له علاقة بالخارج، وذلك لما يحمله من كره للاستعمار وما خلفه على هذا الشعب، وأكثرها المخلفات المعنوية والحالة النفسية والاجتماعية و"علولة عالج كل هذه القضايا التي ذكرناها هنا، وكانت بإحساس صادق ورسالة هادفة، لأنه ببساطة، إقتبسها من الواقع اليومي للجزائر وشعبها، وكذا من إنسانيته التي لا حدود لها.

تعتبر هذه المواقف التي تطرق إليها "علولة" في هذا الجانب فقد وظف العديد من القيم الإنسانية، يمكن لأي فرد التحلي بها في حياته اليومية ولكن "عبد القادر علولة" أراد من خلالها معالجة القضايا الاجتماعية التي يتخبط فيها الإنسان الجزائري وهي رؤية اجتماعية حقق بها "علولة" مواقفه الإلزامية في كشف المشاكل التي يعاني منها المجتمع الجزائري وقد صوره لنا هنا في المسرحية من خلال شخصية "قدور السواق" و"غشام "وخال زينوبة وكيف كانوا يعانون من البيروقراطية والإضطهاد من طرف الطبقة التي تمثل البيروقراطية هنا كان علولة يبين لنا معاناة الطبقة الكادحة، (طبقة العمال)، إضافة إلى ذلك بعده الفكري في تحليل الحقائق الاجتماعية بمنهج الواقعية النابعة من صلب مجتمعه وإدراكه القوي جزئيات وتفاصيل الواقع، كلها أمور أهلته لأن يعبر عنها ويدعوا إليها في نفس الوقت «....واحد منكم أرفع الصوت سمعت كلمة الرجعية ».[2] هذا المقطع الذي جاء على لسان "غشام" يوضح لنا كيف أن "علولة" كان يشجع الاشتراكية والديموقراطية ولا يحبذ البيروقراطية ، والاشتراكية هنا ترمز إلى الطبقة الكادحة طبقة العمال البسطاء الذين يمثلون عامة الشعب ، وفي مقطع أخر، يقول غشام : «قلت لها بللي كونتوا تتكلموا على الاشتراكية والعمال على الديمقراطية وعلى طرق النظام ».[3]

[1] مسرحية الأقوال، ص: 57.

[2] المصدر نفسه، ص:55

[3] المصدر نفسه، ص:55

إن جملة الموافقة التي إتخذها "عبد القادر علولة "في مسرحية الأقوال ماهي إلا رؤية واضحة وصريحة، تنبع وتعبر عن واقعه الاجتماعي، وعن إيمانه الراسخ بمبادئ الثورة الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، فهي مواقف يؤمن بها العامل البسيط في حياته اليومية، وهي كذلك صفات يمكن لأي مواطن التحلي بها، وهذا التحديد لشخصية المواطن الصالح المحب للخير والوطن .

وهذا الخطاب موجه إلى المتفرج المعاصر لكتابة النص (1980) وهذا لأجل الاستغلال الجديد، الذي ظهر بعد الاستقلال من طرف الجزائريين، ليكون الحل بيد فئة الشباب المتعلم حيث يتنبأ "غشام" بنجاحه في تحقيق مكاسب الشعب في ظل الاشتراكية وسعيه لتأكيد هذا الاختيار، يضع "عبد القادر علولة"الفئة العمالية البسيطة في مواجهة عالم معارض يتمثل في الطبقة البورجوازية، والفئات الممارسة للوصولية والانتهازية، فحملها بعض أفكاره الاشتراكية المتطلعة لإحداث ثورة تمردية يتم من خلالها تغيير الواقع الفاسد، فرغم بساطتها، وإنتمائها إلى طبقة شعبية محدودة العلم والمعرفة بأمور السياسة، إلا أنها تشجع الجانب الإشتراكي، وتعمل من أجل تثبيت مبادئه بكل حماس، أي أن هذه الفئة البطلة محتصنة بالثقافة الثورية وهي ثقافة متفائلة وأصلية .

في مسرحية الأقوال أيضا نجد "علولة " يقدم لنا أيضا قضية مهمة، والمتمثلة في أزمة السكن في الجزائر .

ففي المقطع الثالث من مسرحية "الأقوال" نجد القوال عند تقديم شخصية "زينوبة" في البداية ، يضمن بعض الإشارات التي تحيل إلى الحالة الاجتماعية المتردية التي تعيشها هي وعائلتها باعتبارها جزءا أو عينة من القرية.

«....خزرت جيهة الخزانة شافت خوتها راقدين واحد معنق خوه والصغيرة فيهم رامية الغطاء راسها على الحصيرة وكرعيها على المخدة، تبسمت وخزرت جيهة أبوها شافته كالعادة حال بالطوه فوق الغطاء راقد على ظهره ».[1] فهذه الإشارة تعكس أزمة السكن التي يعيشها المجتمع الجزائري.

ليتم الانتقال إلى المحطة وهي مجال أوسع لتقديم صورة مقربة أو لقطات كثيرة عن نماذج بشرية مختلفة،وأيضا لتصوير حالة قطاع النقل في الجزائر الذي يعاني هو الأخر من عدة مشاكل كالنقص الفادح في وسائله، يقول

[1] مسرحية الأقوال، ص:57

"علولة " في أحد المقاطع « وصلوا للمحطة النهار عاد ماطلعش وغاشي قوي عند الشباك داير الدالة ، دخلت الأم في الصف وخلات زينوبة واقفة بحدى مول الحلوة واقفة وتخزر في الناس الماشي واللي جاي .»[1]

ويتم الانتقال بعدها إلى القطار المتوجه إلى وهران، حيث يتم رسم التناقض والتعارض بين الفئتين الفقيرة والبورجوازية بشكل واضح من حيث المستوى الاجتماعي للركاب، إذ تركب في الدرجة الأولى الفئة الغنية ، بينما تركب الفئة الفقيرة الدرجة الثانية «مشات مع السقيفة وقفت شوية في الطبقة الأولى باش أتشوف كيف دايرة وكيف دايرين الناس اللى راكبين فيها، شافت ناس محديين أخرين، شافت ناس يخزروا فيها شوفتهم ما فيها حنانة شينة، ماعجبوهاش الناس اللي في الطبقة الأولى».[2]

نرى "علولة "هنا يقدم لنا رمز للطبقة التي تمتاز بالنظرة الحاقدة والتكبر، بينما في مقابل ذلك يصور لنا الطبقة الفقيرة والتي كانت "زينوبة"تجلس معهم وهذه الطبقة رمز للتواضع والتعاون وهي تضم أناس بسطاء من نفس المستوى المعيشي (فلاحين وجنود فقراء).

وبوصول "زينوبة" إلى بيت خالها في وهران، يصور لنا "علولة " حال زينوبة كصورة حية ورمز للعامل البسيط الذي طرد من عمله، وهنا يبرز الصراع أكثر بين العمال وصاحب العمل الذي يعتبر من المستغلين الجدد الذين يقفون في وجه النظام الاشتراكي: «المعمل مولاه جزائري كاسب ما كاسب في الجزائر وفي فرنسا.....زيد خالي زيد....مند سنين وحنا نخدموا فيه عشر سوايع وطناش ساعة، مستغلين وصابرين على اللقمة، ممنوع التدخين في المعمل وبيت الماء مسدودة، العمال مغبونة ما صابيه الوين وساكتة منهم اللي اعمات عينيه من الماء القاطع واطرد منهم االلي انقطعوا صباعه ومنهم اللي طاح ومات ودي معاه سره .....زيد خالي....أتشورنا واتصلنا بالنقابة قلنا غير هي اللي تفيد وفي المعمل نكونوها ».[3] وهنا نرى "علولة" يصور لنا مخلفات الصراع وتأثيراته على العمال وعائلاتهم التي اشتد عليها الفقر، ولعل خال "زينوبة" (الجيلالي) يمثل أفضل صورة للطبقة العاملة، وصاحب المعمل يمثل رمز للذين يقفون ضد الطبقة العاملة وضد الاشتراكية والمصلحة العامة، وتقف أمام أي محاولة لتغيير الأوضاع المتردية.

[1] المصدر السابق ، ص:59

[2] مسرحية الأقوال، ، ص:68

[3] المصدر نفسه، ص:73

وبالتالي نجد أن "زينوبة" تمثل رمز الاستمرار والحياة، استعملت للكشف عن واقع كبير من القطاعات في الجزائر،كالسكن، النقل، العمل، الصحة ، وتعدد الأماكن التي تواجدة فيها زينوبة خلال المسرحية، وسيلة من أجل الغوص أكثر في المجال الذي يراد شرحه ومعالجته، وكذا التعمق أكثر في حياة الإنسان العامل البسيط جراء تدهوره وترديه.

ولم يكن يشهد "زينوبة " وحده الذي عبر عن عدة قضايا عالجها "علولة" من خلال مسرحيته، بل نرى هذا التعامل كذلك في مشهدي "غشام" و"قدور السواق" وهما يمثلان صورة مقربة من صورة عامة هي المسرحية ككل حيث يتم في كل مرة الكشف عن أفعال الشخصيات وعن سياستها المتبعة فيفصل بذلك كل مشهد على حدة.

فقد أراد "علولة "أن يبني مسرحية على أساس فكري إيديولوجي يهدف إلى خلق الوعي لدى المتلقي من خلال تصويره للواقع وكشفه لحقائقه .

المبحث الثالث: البناء الفني لمسرحية الأقوال:

1- تاريخية المكان في مسرحية الأقوال:

إن عنصر المكان «هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي منه في النص إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتميز المكان المسرحي إما في النص المكتوب أو العرض في أنه أول ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان، وأول شيء يقرأ في النص المسرحي: هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان».[1] إذن المكان في المسرح يتوقف على الملاحظات المسرحية التي يصوغها المؤلف وتحتوي على المعلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها الأحداث فمثلا إدراك المكان في مسرحية "الأقوال" يكون من خلال سرد الأحداث فمثلا في المشهد الثاني من المسرحية نلاحظ وصف للمكان الذي كانت تجسده فيه الشخصيات الأدوار: يقول« كانت وحد البيت في حوش المشع مطرفة شوية أعطاها لي نسكن فيها».[2]

من خلال هذا الوصف نلاحظ أن البيئة التي كان تعيش فيها الشخصية هي بيئة تاريخية قديمة، ويستطيع المتلقي أن يتخيلها ويفهماها من خلال الوصف المقدم كذلك في نفس السياق يقول "غشام" « حين وصلنا حينا السكنة بيت واسعة ومطبخ البيت من جبهة والمطبخ من الجهة الأخرى حتى تقطع الحوش».

من خلال تقديم "علولة" لهذا الوصف والشرح للأمكنة التي كانت تدور فيها الأحداث، قد لاحظنا بأن طبيعة المكان تاريخية، مكان قديم نوعا ما يعود إلى فترة تاريخية مضت، فكلمة "حش مثلا" توحي بذلك على الأكيد، وبما أن المسرحية كانت عبارة عن "مونولوغ" (حوار داخلي) فإنه لم يكن هناك ديكور يرى بالعين المجردة بل كان عبارة عن سرد للأحداث ووصف للأمكنة على لسان الشخصية، يمكن للمتلقي تخيلها من خلال ذلك الوصف، ويسمح له ذلك التخيل بكسر الجدار الرابع بين المتلقي والممثل « ولكن مهما يكن الوصف الذي يضعه المؤلف للمكان الذي يجرى فيه الأحداث فإن ذلك لا يكفي بادراك تفاعل الشخصيات، مما يضطر القارئ إلى الاستعانة بما يوفره لنا جوارها من العلامات الدالة على المكان».[3]

فقد تكون العلامات المكانية صورة لمجتمع معين حاملة في طياتها البنى السياسية والاقتصادية كذلك المجتمع، وقد لا يفصح المؤلف عن طبيعة تلك البيئة أو المكان إلا من خلال الديكور الذي يحيلنا إليها وهنا تصبح الأمكنة

[1] بلخير عمر: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، ص90.

[2] مسرحية الأقوال، ص42.

[3] بلخير عمر: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، ص93.

متداخلة أثناء سرد الأحداث وهذا ما لحظناه في مسرحية "الأقوال" "لعبد القادر علولة" فقد كان هذا الأخير يقدم لنا وصف لأمكنة من خلال سرد الأحداث ثم بعدها مباشرة ينتقل إلى تقديم وصف أخر« إذن قصدتك اليوم باش نستقيل من الشركة الوطنية».[1]

هنا قد انتقل إلى مكان أخر وهو الشركة من خلال الحوار الذي دار بين "السي ناصر" و"قدور السواق" يستطيع أي متلقي أو أي أحد يقرأ المسرحية أن يفهم بأن مكان هذا الحوار أو هذه الأحداث هي الشركة، ومما هو ملاحظ في مسرحية "الأقوال" أن الأمكنة المذكورة، قد إختلفت سواء من حيث التحديد. (أمكن مفتوحة ومغلقة) فقد ذكر (علولة) الأحداث في البيت، الشارع، الشركة، محطة القطار وأماكن أخرى ثم ذكرها ولم يتوقف عندها كثيرا « دبرت على خوك دبرت له المحل الدراهم الشركة... دبرتله المواشين من الطاليان، حليت له السوق وعاونته في الغطسة الأولى ».[2]

هنا نرى بأن "علّولة" ومن خلال شخصية "قدور السواق"، في حديثه الموجه إلى "السي الناصر" مدير الشركة قد ذكر أماكن مختلفة: من بينها ذكر المحل ثم الشركة، وذكر الطاليان كل هذا كان مذكور في جملة واحدة و حديث واحد هنا نلاحظ أن "علّولة" يجعل الشخصية تنتقل خلال السرد في أماكن مختلفة في نفس اللحظة، وهذا ما لم يكن ولو كانت المسرحية مجسدة على خشبة المسرح لما كان للشخصية فرصة الانتقال بين كل هذه الأماكن في نفس ذات اللحظة، لكن مع طريقة السرد هذه فيمكنه وبل سهولة، وهذه هي خاصية القوال في مسرحية "عبد القادر علولة" فالقوال هنا، هو الذي يجسد كل الأدوار وكل الانتقالات التي تكون من مشهد إلى آخر، ويعد المكان من بين المكونات المهمة للخطاب المسرحي، فهو يعد بمثابة الحيز الذي تدور فيه الأحداث إذ أنه لا يمكن الاستغناء عنه في أي مسرحية، وبما أن الأحداث تتغير وتتنوع بتغير الشخصيات وتنوعها، كذلك الشأن بالنسبة للمكان فهو متغير بتغير الشخصيات وتطور الأحداث. فمن غير الممكن أن يقع الحدث في الفراغ و حتى يكتسب الحدث مصداقيته لا بد من مكان تجري فيه الأحداث، فمن غير الممكن الفصل بين الاحداث والشخصيات والمكان، والعلاقة بينها علاقة ترابط وتداخل، ويمكن أن نفهم أن المكان له مصداقية كبيرة، وهو الحوار الفعال الذي لا بد من وجوده لسقوط الأحداث، فمثلا"عبد القادر علّولة" في مسرحيته "الأقوال" يقدم لنا وصفا لعدة أمكنة اختلفت باختلاف الأحداث والشخصيات المذكورة، لكن من خلال السرد يمكن للمتلقي أن

---

[1] مسرحية الأقوال، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص30.

يفهم ويتخيل المكان المقصود « خدمت ربع سنين في المقلع.. في الكاريار؟ ...نعم... عام في الزجاج ثمن سنين في المنجم المينا...المنجم خدمت فيه على وجه الأرض وإلى الداخل في الغيران...تحت الأرض».[1]

نلاحظ "علولة" هنا يقدم لنا عدة أماكن مختلفة من خلال حوار "غشام" مع الطبيبة. لاحظ ذكر للعديد من أماك في نفس الوقت وهذه الأماكن قد اختلفت ما بين مفتوحة ومغلقة على حسب الغرض، الأماكن التي كاذ يذكرها عبد القادر علولة، كانت عادية لا نستطيع ان تقول عنها تاريخية من حيث الشكل أو الانتماء فقد ذكر أماكن موجودة إلى يومنا هذا مثل البيت المعمل، الشركة، الورشة، ولم يذكر أماكن يمكن أن تصف تاريخية من حيث شكلها مثل، كوخ، بيت عربي قديم إلخ، وهنا الأماكن التي ذكرها "علولة" في مسرحية الأقوال هي أماكن عادية من حيث الشكل وإذا تحدثنا عنها من حيث تاريخيتها ومن حيث زمن الأحداث التي ذكرت فيها وهذه الأماكن قد احتضنت أحداث ذكرتها الشخصيات المذكورة في المسرحية في زمن فائت، ولهذا إذا أردنا أن نذكر تاريخية المكان هنا يمكن أن نحدده بحسب زمن الأحداث: لأنها ذكرت في تاريخ سابق، ولا يمكن هنا أن نذكر ونقول تاريخية المكان بحسب شكله المعماري مثلا لأن كل الأماكن المذكورة في المسرحية هي أماكن لا تزال إلى يومنا هذا وليست بأماكن تاريخية مثل الآثار مثال ذلك قول "غشام" وهو يتحدث إلى ابنه مسعود « الفايدة دخلت للمعلم والغبينة الكبيرة لما وصلت للورشة اللي تخدم فيها....أصحابي الكل كان على بالهم والكل باينة عليهم مضرورين وكاتمين الضر».[2]

هنا ذكر "علّولة" وعلى لسان الشخصية الرئيسية في هذا المشهد وهي شخصية "غشام" مكانين في نفس الحديث وهما مكان تمثل في المعمل والأخر في الورشة وهذين المكانين من حيث شكلهما لا يمكننا أن نصفهما بأماكن تاريخية أما من حيث تاريخية الأحداث أو السرد فيمكن أن نقول عنهما تاريخية المكان والذي يؤكد على هذا التقديم هو حديث" غشام" مع ابنه "مسعود" فمن خلال هذا الحديث نرى بأن زمن الأحداث في الماضي لأن "غشام" كان يحكي على مرحلة شبابه وبدايته وذلك من قبل ما يولد ابنه "مسعود" وهنا يمكن أن نقول عن الأماكن المذكورة في هذا المشهد، ونصفها بتاريخية المكان فحتى لو لم يكن المكان تاريخي، فمثلا إذ ما مر بنا حدث في مكان ما قبل ثلاثين سنة، وبعد ذلك عودنا إلى ذلك المكان وصادفتنا أحداث أخرى مختلفة عن سابقتها ينبدر إلى ذهن الفرد الذي مرت عليه الأحداث قبل ثلاثين سنة تتبادر إلى ذهنه تلك الأحداث، ويقول في نفسه هنا في هذا المكان صادفت كذا مثلا، فهذا ما نقول عنه تاريخية المكان، فهذا المكان هنا يؤرخ إلى حدث

[1] مسرحية الأقوال،ص36.

[2] المصدر نفسه، ص37.

وقع ذات يوم لا يمكن للشخص الذي كان شاهدا مع هذه الأحداث أن ينسى ذلك بل على العكس ذلك المكان يذكره بذلك الحدث.

وهذا ما حدث مع "غشام" فمرضه وتوقفه عن العمل ذكره بأيامه الماضية عندما كان يتحول في البلاد وهو حامل ذكرياته معه «الفايدة تركت المعمل بعد ما سقمت كواغطي مع الإدارة وبقيت ندور في البلاد.... يا "مسعود" يا وليدي رغم اللي الموت قريبة عليه نقدر نقول باللي أول مرة حوست لبلاد وتمتعت بيها ما عرفتش علاش....ربما على خاطر الراحة اللي خديتها هذا المرة تختلف على الراحة اللي مضاري نأخذها ».[1]

اختلف ذكر "علّولة" للأماكن التي جرى من خلالها سرد أحداث مسرحية "القوال" ما بين أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة أماكن تعبر عن تاريخيتها من خلال شكلها وأخرى تعبر من خلالها زمن السرد أو الحكي وهذا ما لاحظناه من خلال قول "غشام" «دخلت للدار بذاك الدمار وأنا نطلع ونهبط... حين ما عتبت على الحوش شفت الأضواء شاعلة».[2] نرى هنا في مسرحية "الأقوال" "لعبد القادر علولة" الدار من الأماكن المغلقة التي تم تكرار ذكرها من خلال المسرحية، ويمكن أن تصف هذه الأخيرة بتاريخيتها بحسب زمن الأحداث التي جرت فيها أو بحسب شكلها إن كان قديم تقليدي أو ذا بناء حضاري جديد وهذا لم يذكره "علّولة" ولم يصفها بأي شكل من الأشكال بل قال "الدار" واكتفى بذلك، فهنا لا نستطيع أن نحدد تاريخيتها إلا من خلال الأحداث التي تصوغها، لأن لفظ الدار متداول منذ القدم إلى يومنا هذا وهو في حد ذاته يعبر عن مقصوده في كل مكان وزمان وفي مشهد من مشاهد المسرحية ينتقل بنا "علولة" إلى ذكر أماكن تاريخية تختلف في شكلها ووصفها عن سابقتها مثال ذلك قول "غشام" وهو يسرد الأحداث لأبنه "مسعود" «الفلاحين دوك كانوا كثريتهم عايشين في كواخ بحدى الكريار... خاصة بعد الخمسة وخمسين اشتدت الحرب عادوا يخرجون من دواورهم ويهودوا بهم بنساهم بولادهم...».[3]

نلاحظ هنا بأن "علّولة" قد عمد التلوين في المكان من خلال وصف "غشام" في قوله السابق فقد انتقل بنا من أماكن قد ألفها المتلقي مند بداية تتبعه للأحداث المسرحية وبعد فترة من سرد الأحداث نجده يذكر لنا مكان لم يذكره سابقا ولم يعاود ذكره فقد ذكره مرة واحدة وفي سياق الحديث من أجل الوصف والشرح حتى يسهل على المتلقي تخيل الأحداث والأماكن وذكر الكوخ كمكان هنا نستطيع أن نقول عنه أنه مكان تاريخي من

---

[1] مسرحية الأقوال، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص46.

[3] المصدر نفسه، ص48.

حيث دمجه ضمن الأحداث أومن حيث شكله، فهو الكوخ من الأماكن النادرة الوجود في وقتنا الحالي ولهذا يمكننا القول عنه مكان تاريخي وتداخل الأمكنة التي قدمها "علّولة" في مسرحيته يصعب على المتلقي تحديدها بدقة، ولكن قد نستدل على المكان في المسرحية من خلال طبيعة الحوار المقدم أو من خلال الإشارات والوصف الذي يقدمه الكاتب، كانت هذه الأماكن المذكورة في المشهد الأول والثاني من مسرحية "الأقوال"، كانت متعددة ما بين أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة. ما بين التي عبرت على تاريخيتها من حيث زمن الأحداث، ومنها التي عبرت على تاريخيتها من حيث شكلها.

ولأن تنتقل إلى المشهد الأخير من المسرحية وهو الأخر قد ضم أماكن عديدة لم تكون مذكورة في المشهدين السابقين، نذكر مثلا محطة القطار كمكان... مفتوح ونقول « وصلوا للمطة النهار عاد ما طلعش وغاشي قوي عند الشباك داير الدالة دخلت الأم في الصف وخلات "زينوبة" واقفة بحدى مول الحلوة، واقفة وتخزر في الغاشي الماشي واللي جاي»[1]

ينتقل هنا "علّولة" في وصفه للأماكن التي تجسدت من خلالها أحداث المسرحية فيذكر لنا عدة أماكن مع بعضها البعض، فالقوال هنا ذكر لنا محطة القطار، والشباك مكتب لحجز التذاكر، هذه الأماكن، قد ذكرت في سياق سردي لتعبير عن الأحداث والمواقف التي مرت بها الشخصية وهذه الأماكن كانت في خيال المؤلف ولم تجسد على الخشبة، ومن خلال الوصف المقدم فيها يتسنى للمتلقي تخيلها وفهمها وكأنه هو مكان الشخصية، وهذا الخيل يعود به إلى فترة تاريخية، مرت بها أحداث في أماكن مذكورة، وهنا نقول تاريخية المكان من خلال الفترة المذكورة، وليس من خلال الشكل، وذلك لأن محطة القطار أو الشباك أو السقيفة كل هذه الأماكن المذكورة، لا تعد أثار قديمة، بل هي أماكن وجدت مند القدم ولا تزال، وكلها من الواقع ومن يوميات الشخصيات، حتى إن تم تقديمها بوصف خيالي فإنها تبقة من الواقع، هذا الوصف يمكن في تاريخية المكان يقدمه القوال وهو بصدد السرد.

إن عمق إحساس "علّولة" بالتناقض بين الواقع وما تفرضه الظروف جعله ملم بمعانات الشخصية. فقدمها في أحسن وصف مستخدما في ذلك عنصر المكان لأنه لا يمكن تقديم الشخصية دون ذكر المكان الذي تدور فيه الأحداث التي تجسدها الشخصية، والمكان هنا عنصر محوري لا يمكن الاستغناء عنه سواء جسد كديكور على الخشبة أو تجسد من خلال الوصف والتقديم السردي: مثال ذلك « القطار يركد ويدوخ وزينوبة

---

[1] مسرحية الأقوال، ص59.

فرحانه تخزر في المسافرين اللي معاهم في البويتة تحقق فيهم مكئة على صدر الحاجة وتقرى في داخلهم بالواحد تقرى في المرأة الملحفة اللي مقابلة الحاجة في القنس بحدى التاقة»[1]

نلاحظ هنا بأن "علّولة" ينتقل في تقديمه للأماكن بطريقة الوصف يستطيع المتلقي أن يتسوعبها و يسهل عليه فهمها. لاحظنا قول "القوال" وهو يصف القطار كيف كان يسير ويركد هنا نستطيع أن نكشف أن القطار بحد ذاته مكان وعندما يكون في حالة سير فهو ينتقل من مكان إلى مكان وفي وقت وجيز لهذا يمكن أن تقول بأن علّولة قد قدم لنا مكان في عدة أمكنة يتم إدراكها بخيال المتلقي، قدم مكان ثم يعود ويقدم مكان أخر في نفس الحلقة التي كانت تدور فيها الأحداث، نعلم هنا بأن أغلب الأحداث التي مرت بالشخصيات كانت في مكان واحد مغلق وهو القطار، بعدما بدأت من محطة القطار لكن القطار كمكان قد تم ذكر فيه عد**,** أماكن صادفتها الأحداث وجسدتها الشخصيات نذكر هذه الأماكن مثلا السقيفة، القنط، التاقة (النافدة) « حشمت قالت للحاجة نخرج شوية للسقيفة».[2] كل هذه الأماكن يصورها الكاتب المخرج على لسان القوال وهذه الأماكن تستدعى في الذاكرة ولا تقع حقيقة أمام أعين المتفرجين، مثال ذلك قول زينوبة وهي تجيب على سؤال الحاجة لها « الحاجة مخلوعة وتسأل وين قريتي يا بنتي هذا العلم، في المدرسة قالت زينوبة وزادت تفهم فيها».[3] لا حظنا هنا بأن المدرسة كمكان ورد ذكره في المسرحية. ولكن لم يتم ذكره سوى مرة واحدة وقد جاء ذكره في سياق الحديث يمكن للمتفرج أو السامع تخيله إذ أنه لم يقع حقيقة ملموسة أي أنه مكان لم يتم تجسيده في المسرحية على الخشبة، بل على العكس فقد تم ذكره واستدعى في الذاكرة « ناضت زينوبة وسلمت عليها. القطار ماشي وزينوبة كلي مدايقة الحديث اللي يدور في البويته ما عنده معنى والحاجة داتها عينها متوركة على التاقة خرجت زينوبة للسقيفة وقفت عند باب البويته المجاورة. عرضوها دخلت وجمعت».[4]

لقد لحظنا في هذا المشهد الأخير من المسرحية تكرار الأماكن المذكورة ما بين القطار، السقيفة، التاقة، القنط وكلها تدل على أن المساحة التي كانت تدور فيها الأحداث مساحة ضيقة، بعد هذه الأحداث التي صادفنها في القطار والتي تخيلناها نحن المتلقي. من خلال الشخصيات والوصف الدقيق للمكان من قبل "علّولة" وصل القطار من جديد إلى محطة الوصول. وهنا انتقل إلى كان أخر وهو مكان تواجد بيت خال "زينوبة" وهو

---

[1] مسرحية الأقوال، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص66.

وهران لم يتم ذكر نقطة التحول في المكان من خلال "علّولة" بل هذا تم ملاحظته واكتشافه من قبل السامع أو المتفرج « لما وصلوا الباب الخرجة "زينوبة" شافت خالها واقف كالصفصاف من الجهة الأخرى عند الخرجة»[1]

هنا يبين لنا "علّولة" مكان الأحداث قد تغير ودون أن يشير إلى ذلك بل ومن خلال سرده للأحداث على لسان القوال. ومن خلال السامع أو المتلقي يتضح بأن الشخصيات انتقلت من مكان إلى اخر وذلك تماشيا مع تسلسل الأحداث سوف نقدم مثال واضح وبسيط على انتقال الشخصيات وتحول مكان الأحداث مثلا قول القوال «حلت الباب مرآة الخال وطارت سلمت عليها. سلمت عليها شحال ومرحبت بيها».[2] هذا دليل واضح من بل "علّولة" يوضح لنا انتقال مكان الأحداث لم يكن "علّولة" يذكر مكان الأحداث عد تغيرها. بل على لسان القوال، يفهمها المتفرج ويلاحظها، وفي هذا المشهد الأخير من المسرحية وأخر المشهد لا حظنا علّولة يذكر لنا أماكن مختلفة في وصفها على سابقتها مثل المصنع كمكان مغلق وذلك من خلال ذكر "الجلالي" خال "زينوبة" وهو يقص عليها سبب الحالة التي ألى إليها وسبب طرده من العمل ومن المصنع « المصنع دخلنا فيه واسكناه ست الشهور درنا قواطين وعليه ليل ونهار عسة نستنوا في الأمر يتسقم وتنحل المسألة».[3]

المكان يدفع الشخصية على الفعل فعندما دخلت "زينوبة" إلى البيت خالها ورأت ما رأته من تغير وحالة توحي بالفقر والاحتياج حفزها ذلك على الإصرار على خالها من أجل أن يحكي لها ما حدث وتضامنت معهم بقلبها كما أن المكان في مسرح "علّولة" يأخذ بعدا إيديولوجيا حيث يوظف المكان للتعبير عن الواقع الاجتماعي للشخصيات. والطبقة التي ينتمي إليها. "فجلالي" مثلا في مسرحية الأقوال يتحرك كعامل بسيط من الطبقة الكادحة في مصلحة الطبقة البورجوازية. « هدو عامين فايته وأحن انجروا من باب لباب طالبين يتنفد الحكم باش نرجعوا لخدمتنا».[4]

وهناك أيضا عبارة أخرى ذكرها "جلالي" تبين مدى معاناته « خالك عاد بلفظ القارو القاعة، خالك فايت عام وهو عايش خبز وماء».[5] فالمكان هنا يبين البعد الاجتماعي للشخصية إنسان دفعته الحاجة إلى ما ألى إليه.

---

[1] مسرحية الأقوال، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص74.

[4] المصدر نفسه، ص75.

[5] المصدر نفسه، ص75.

ويختلف المكان في النص المسرحي عن المكان الواقعي حيث يتميز أنه مكان لفظي لا يوجد إلا من خلال اللغة يتشكل من كلمات يجعله فضاء ثقافيا حيث يتضمن القيم والمشاعر والتطورات، فالحدث في المسرحية يقدم مصحوبا بإحداثيات الزمان والمكان ويعايش المكان على عدة مستويات « من طرف الراوي بوصف كائنا مشخصا...، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة، حي، منزل، كوخ، مصنع) ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج وجهة نظره غاية في الدقة».[1] وقد اهتمت الدراسات الحديثة بدور القارئ في تخيل المكان، والمكان في مسرحية "الأقوال" "لعبد القادر علّولة" تعدد من تاريخي إلى رمزي إلى أماكن وجدت مند القدم ولا تزال إلى يومنا هذا فمن الشركة في اللوحة الأولى إلى البيت في اللوحة الثانية إلى محطة القطار وداخل القطار في اللوحة الثالثة. مع ذكر أماكن تاريخية جاء ذكرها ضمن سرد الأحداث من (الحوش، الكوخ، الغار) وكلها لها رمزها ودلالتها إن صح التعبير.

2- تاريخية الزمان في مسرحية الأقوال:

إن دراسة الزمن في المسرح عسيرة كونه«ثنائي في شكل النص الغرض، فإدراك الزمان، يختلف من شكل لآخر وارتباطه أكثر بالخيال رغم كونه يروي أحداثا قد يكون لها وجود في التاريخ والواقع، وبالتالي جاء الإجماع على وجود زمنين مختلفين أي عمل مسرحي، مسرح الخيال (زمن أحداث القصة)، وزمن العرض وكل منهما يؤثر في الآخر، وإن كان زمن العرض هو الأقدر على تطوير الزمن حسب قوانينه الخاصة»[2].

من خلال ما تقدم يمكن القول أن التحكم في الزمان المسرحي صعب سواء كان على مستوى النص أو على مستوى العرض، وهده الصعوبة تكمن في عدم الإدراك الجيد للزمن، لانتقاله بين المشاهد والفصول فإدراك القارئ للزمن في النص المكتوب بإمكانه أن يرجع للوراء أحيانا حتى تتضح فكرة الزمن لديه وهو يتجول بين فقرات النص أما إدراك المتفرج للزمن في العرض فهو مجبر على متابعة الأحداث المسرحية من أولها إلى أخرها.وهذا ما لاحظناه من خلال دراسة مسرحية"الأقوال" ومع تتبعنا للأحداث وبتسلسلها، رأينا"علولة" أخد أحداث المسرحية في فترة معينة من واقع المجتمع الجزائري، وبالتحديد طبقة العمال والطبقة الكادحة، وهده الفترة حددها من خلال المسرحية أي سنة(1980)، لكن عند تتبعنا للأحداث نرى بأن"علولة" ومن خلال الشخصيات في المسرحية يتلاعب بزمن الأحداث، فقد كان يقدم ويؤخر فيها مثال ذلك:«..إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من

[1] ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، م، ص101.

[2] بلخير عمر: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية، ص83.

الشركة الوطنية وفي نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا..."قدور السواق" اليوم يخرج من الشركة الوطنية واليوم يردم يدفن نهائيا، الصداقة اللي كانت رابطاته ثمنطاعش سنة"ياالسي الناصر" المدير-هامشي خسارة كبيرة والشريكة ما ضيعت إطار.

سائق من اداها....ما يهمس...قدور السائق سعيد اليوم...قدور ايوه من الناس منسجم اليوم مع روحه وجدارته البال البساطة والتواضع اللي كان عايش فيهم زمان...»[1].

من خلال هذا المقطع نتعرف على زمن الأحداث، فمن خلال شخصية"قدور السواق" في حواره مع"السي الناصر" نفهم بأن الشخصية الأولى في حديثها تستذكر أحداث وقعت في زمن مضى، وتقارنها بأحداث الزمن الذي هو فيه (أي الشخصية)، فحوار الشخصيات يلعب دورا هاما في تحديد الزمن على مستوى النص المسرحي أما في مسرحية الأقوال، نرى"علولة" جسّد على لسان الشخصيات وذلك نلاحظ من خلال الحوارات التي دارت بين شخصيات المسرحية في المقاطع الثلاث ومن خلال مسرحية"عبد القادر علولة" يتبين(زمن النص) وهو الفترة الزمانية التي يتناولها، فهذا النص تم عرضه في سنة(1980)، وهي تحوي قرائن تذل على أن الفترة التاريخية المقصودة قد بينها من خلال زمن الأحداث، تبعا لأحداثها المذكورة والمجسدة فيها،"فعبد القادر علولة"، طرح كثير من المشاكل الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية وحتى السياسية التي ظهرت في هذه الفترة، والتي تنتج عن سياسية التنمية المعتمدة أنداك، حيث«أن مسيرة التنمية الصناعية كانت قد أفرزت عددا من المشاكل الاجتماعية التي تجمعت»[2].

ومن المعروف أن «الحدث غالبا ما يسبق زمنيا تسجيله كتابيا لأنه قد يحكي شفويا قبل الأوان، فضلا عن قرائته التي تتأخر دائما عنه»[3]، ولكن في هذا العمل المسرحي"لعبد القادر علولة" نجد تقاربا كبيرا بين زمن الأحداث وزمن تسجيله، وذلك لوجوده قصدية من المؤلف لمواجهة الواقع المتردي بأسباب ترديه الحقيقية، وذلك لإيجاد الحلول وإحداث التغيير.

وفي سياق أخر نجد إشارات في هذا العمل لزمن الأحداث، ففي مسرحية"الأقوال" مثلا نجد أن زمن تحدث"غشام" إلى إبنه هو المساء:«الطبيبة متاع المعمل اليوم اعطاتلي ورقة»[4]، وأيضا في مقطع"زينوبة":«زينوبة

[1] مسرحية الأقوال، ص24.

[2] محمد الميلي: مواقف جزائرية المؤسسة الوطنية: الجزائر1984، ص345.

[3] عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر 1993، ص25.

[4] مسرحية الأقوال، ص35.

بنت بوزيان العساس على الصبح بكري ناضت»[1]، وكذا في«وصلوا للمحطة النهار عاد ما طلعش وغاشي قوي عند الشباك داير الدالة»[2]، وغيرها من الإشارات الصريحة التي نجدها في ثنايا هذه المسرحية، والتي تحدد الزمن، بحيث تجعل المتفرج على دراية، بوقت وقوع الأحداث، بل الأكثر من ذلك أنه يعطي مصداقيته ومشاركة أكثر للواقع، حيث تستمر الأحداث وتتطور مع تطور الزمن وتقدمه.

ويمكن أن يكون لتوظيف الزمن بعض القيم الدلالية، ففي لوحة"قدور السواق" في مسرحية"الأقوال" «من الزمان هو المسكين مريض من عينيه من عهد الحرب عندهم الحق وأنا اللي كنت أعمى»[3]، وهذا يدل على أن"قدور السواق" خلال حديثه يجعل في حديثه هذا يوظف زمنين زمن الحاضر وهو الزمن الذي كان يتحدث فيه ويذكر أيضا زمن ماضي عندما يتحدث عن مرض"السي ناصر"، "فعلولة" هنا ومن خلال حديث"قدور" مع "السي الناصر" يحدد لنا زمن هذا الحوار، فيمكن للمتفرج والمتلقي أن يتخيله وهو يقرأ المسرحية ويعيشه وهو يتفرج عليها.

وينقسم الزمن في المسرح إلى زمن النص ونكتشفه من خلال النص المسرحي، وزمن العرض زمن يعيشه المتفرج، ويجسده المخرج من خلال الديكور، والمشاهد أي من خلال علامات تحيل إلى الزمن ، أما على مستوى النص فالإرشادات المسرحية وحوار الشخصيات هو الذي يدل على الزمن «زينوبة بنت بوزيان العساس على الصبح بكري ناضت، نوضتها أمها غير بالسياسة دبحت لها على الكتف وقالت لها هذا هو الوقت نوضي توجدي روحك يا بنتي»،[4] من خلال هذا المقطع نتعرف على زمن الأحداث، فحوار الشخصيات يلعب دورا هاما في تحديد الزمن على مستوى النص المسرحي، فحديث الأم هنا مع ابنها"زينوبة" يسمح للمتلقي أن يتعرف على زمن الأحداث أو زمن هذا الحوار فقول الأم«نوضي توجدي روحك يا بنتي»[5] يبين أن الحدث انتقل من المساء وأصبح هنا في الصباح.

كذلك لاحظنا"بأن الزمن الأحداث في مسرحية "الأقوال" لم يكن يقتصر على زمن كتوقيت مثلا ذكر "علولة": الصباح، المساء، اليوم..الخ، ولكن هناك أحداث أيضا ذكرها من خلال تاريخيه، فقد كان مثلا في مقطع"غشام" في حواره مع ابنه"مسعود" يذكر له أحداث وقعت في زمن بعيد يمكن لهذه الأحداث أن تصنف

---

[1] مسرحية الأقوال، ص57.

[2] المصدر نفسه.ص59.

[3] المصدر نفسه، ص30.

[4] المصدر نفسه، ص57.

[5] المصدر نفسه، ص57.

ضمن أحداث تاريخية، وذلك إذا ما نظرنا إلى زمنها التاريخي مثلا في ذلك نقول:«زيادة على هذا الكلام مخلي لك قابسة كأنها كنز الورث فيها صورتنا أنا وأمك وأنت عاد صغير ترضع في وسطنا»[1]، هنا نستطيع أن نفهم بأن"علولة" وعلى لسان شخصية"غشام" قد انتقل بنا إلى زمن ولى، وهذه التقنية في السرد لاحظناها كثير لدى"علولة" من خلال مسرحية الأقوال، فقد اعتمد كثيرا أسلوب التقديم والتأخير في زمن من خلال تلك الأحداث.

إذا كان"علولة" يتعامل مع قضايا إنسانية عامة مثل طبيعة الإنسان وعلاقته مع المجتمع، فإنه من خلال ذلك يمس كثيرا من القضايا التي تصدى لها مجتمعنا في فترة الثمانيات وهي الفترة التي عالج فيها"عبد القادر علولة" مسرحية الأقوال، التي هي هدف دراستنا اليوم، ومن بين هذه القضايا تطرق التي تطرق إليها البيروقراطية والانتهازية والكثير غيرها، يقول علولة في أحد المقاطع:«عامين وأنا نخدم في الفلاحة والأرض عند الكولون...من بعد وحد السيد كان يخدم معنا متصل بالنقابة ويعرف ناس في الأحزاب دبرلي خدمة في القرية الفيلاج عند وحد الحداد اسبنيولي، خدمت عند هداك الحداد ست سنين»[2]، وفي مقطع آخر يقول"غشام" وهو يروي مراحل حياته وكيف مرت به، لابنه"مسعود"«كان الوقت شين والحروب والفاشية دايرين فايت..من بعد ست سنين دوك تركت الحداد وخرجنا من القرية ديك »[3]، من خلال هذين المقطعين اللذين كان يمثلان حديث"غشام" لابنه قد رأينا بأن"علولة" وظف فيهما الكثير من القضايا فقول"غشام"(متصل بالنقابة) يوضح لنا البيروقراطية والانتهازية التي كانت موجودة في تلك الفترة الزمنية ومن خلال مقطع المسرحية والذي تضمن"غشام" وهو يسرد أحداث وقعت في فترات زمنية مختلفة نلاحظ بأن هناك تداخل في الزمن هناك تقديم وتأخير وانتقال، وهنا في مسرحية"الأقوال" ل"عبد القادر علولة" لاحظنا بأن المؤلف أصبح ينتقل في سرد الأزمنة، بما تقتضيه الحاجة والضرورة الفنية والجمالية، مما يؤدي إلى تداخل وتلاحم الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا قد لاحظناه في شخصيات مسرحية"الأقوال" عند سردها للأحداث كان "علولة" يستخدم تقنية تقديم وتأخير زمن الأحداث على حسب الضرورة، قد يصعب على القارئ والمتلقي تتبع الأحداث وربطها عندما يكون السرد المسرحي بهذه الطريقة، لكن الجانب المقابل والأجمل هو أنه يجد متعة كبيرة في التنقل بين الأزمنة وهذا التنقل يجعله يعيش الحدث بزمنه وكأنه موجود ضمن الأحداث ولهذا نخلق الجمالية والتذوق، وهذا التنقل في الزمن الذي دلالته، إنما هو ترتيب لزمن

[1] مسرحية الأقوال، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص42.

[3] المصدر نفسه، ص43.

هذه الأحداث فحسب، وهذا ما لاحظناه من خلال سرد شخصيات مسرحية "الأقوال" للأحداث، فمثلا في المشهد الأول رأينا كيف كان "قدور السواق" يسرد الأحداث واستعماله للفظة "كنا" التي تداولها في أغلب المقاطع دليل على أنه كان يذكر زمن تلك الأحداث وفي المقابل أيضا يبين لنا "علولة" بأن زمن تلك الأحداث في الماضي. كما أنه يوجد جانب أخر هنا في زمن الأحداث ألا وهو تقنية الاستباق والاسترجاع التي وظفها "علّولة " بكثرة في مسرحيته هذه، من خلال شخصية "سي قدور" كان يتحدث عن أحداث في الماضي ثم دون أن يلمح إلى الانتقال نجده يعود بنا إلى زمن أخر وهو زمن الماضي وذلك عبر استرجاع لأحداث مختلفة، كذلك نجد هذه التقنية في المشهد الثاني مع "غشام"، وهو يسرد مراحل حياته بتسلسل لأبنه "مسعود" ، وكذلك الحال بالنسبة للمشهد الثالث، فقد لاحظنا في نهاية المشهد كيف كان خال "زينوبة" يروي بها الأحداث مع ذكر زمنها بالتحديد «المصنع دخلنا فيه واسكناه ست شهور»[1].

كذلك في مقطع آخر وهو يقص عليها حكاية طرده من العمل ومن المصنع «هدو عامين فايتة واحنا انجروا من باب لباب طالبين يتنفذ الحكم باش نرجعو لخدمتنا»[2].

وفي هذه المسرحية التي قمنا بدراستها تكثر المقاطع الاسترجاعية التي تتداخل فيها الذكريات فشخصية "غشام" في المسرحية، تلجأ دائما للإستذكار ليتوضح للقارئ بعض الجوانب والقضايا الغامضة أو بعض الشخصيات وطبيعتهم فساعده بذلك على فهم الشخصية وإدراك أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية وإدراك الأحداث وزمنها وكيف كانت طبيعة عيش الشخصيات في تلك الفترة الزمنية المذكورة من خلال سرد الأحداث، نذكر مثال ذلك مقطع "قدور السواق" مع صديقه "السي الناصر" المدير وهو يلومه ويستذكر بعض الأحداث التي مرت في حياته أو بالأحرى نقول في فترة زمنية معينة يقول "قدور السواق" «ياحصرة على "السي الناصر"... بقيت من الاستقلال مودة طويلة وأنا نأمن في "السي الناصر" بقاو شحال بين عنينا سنين الحرب اللي عشناهم مع بعض.. شحال من مرة حكيت لو لادي على عمهم السي الناصر... حكيت لهم شحال من مرة بفخر كنا ندخلوا هايجين للمعركة كفاش كنا عايشين كنا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة»[3]، هنا في هذا المقطع نستنتج بأن "علّولة" ذكر لنا ثلاث أزمنة لم يذكرها مباشرة بل يمكننا ملاحظتها من خلال القراءة أو

[1] مسرحية الأقوال، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص: 75.

[3] مسرحية الأقوال، ص:28.

من خلال التلقي أيضا، وهذه الأزمنة لاحظنا زمن الحاضر وهو يخاطب "السي الناصر" صديقه، وزمن بعد الاستقلال وكذلك زمن الثورة وهو يذكر كيف كانوا مع بعض.

هذا إذًا يمثل زمن الأحداث حسب الفترة أيضا وظف "علولة" في مسرحية الأقوال" زمن الأحداث بحسب التوقيت ومثال ذلك المقطع الذي يتحدث عن "زينوبة" بنت العساس وأمها «وباقيين يمشوا قيمة نصف ساعة الأم توصي والبنت تهز في رأسها مزيرة في أمها وساعة على ساعة تنقز من الفرحة»[1].

من خلال مسرحية "القوال" أو "الأقوال" رأينا بأن "علولة" ينتقل في سرد الأحداث عبر مراحل زمنية ويرتبها بحسب الحاجة، فمثلا في المشهد الثاني، لاحظنا شخصية "غشام" وهو يسرد الأحداث كان ينتقل في سرد الأحداث في أحد المقاطع كان يقول «دراري صغار يحرث عليهم ما رافق عليهم من اللي يطل النهار حتى لليل» من خلال هذا المقطع يبين لنا "علّولة" فترة الأحداث وهي تدل على توقيت فالليل يعبر عن زمن والنهار يعبر عن زمن، ثم نلاحظ بعدها ينتقل بنا إلى زمن أخر لكن هذه المرة هذا الزمن يعبر عن الفترة يقول "غشام" «بعد الاستقلال با بني خرجت من الأمة الجزائرية وحد الفئة يا لطيف منها...المنكر اللي بدعاته والصفات اللي استعملتها باش تستدعي تحير العقل ...الفئة ديك راها اليوم منظمة وتعرقل، طالقة الخيوط في الميادين كلها تعرقل وتستغل»[2]، وهناك أيضا مقطع أخر في نفس المشهد ذكره "غشام" في سياق الكلام، وهذا المقطع يعبر كذلك عن مرحلة زمنية أخرى ذكرها علولة من خلال مسرحية "الأقوال" «وحد الليلة قتلوا لنا العساس وخرجوا عامل....في الثلاثة وستين نهار بلع المعمل وراح المدير القاوري»[3] ، من خلال هذا المقطع بين لنا علولة الفترة التي كان يتحدث عنها "غشام" وهي فترة بعد الاستقلال مباشرة.

في مقطع أخر يشير إليه "علولة" من خلال شخصية غشام العامل البسيط «هذا الشيء على كل حال في الربعة وربعين»[4] ، وفي هذا المقطع نلاحظ أنه ذكر مرحلة زمنية أخر وهي مرحلة تواجد الاستعمار في الجزائر.

من خلال مسرحية "الأقوال" لعبد القادر علولة رأينا بأن أحداث هذه المسرحية كانت تدور أحداثها خلال فترة الثمانينات، "فعلولة" هنا تحدث عن المشاكل الاجتماعية والسياسية التي عرفت هذه الفترة الزمنية، ومن خلال الشخصيات وعن طريق السرد ذكر لنا مراحل زمنية أخرى سجلت ضمن الأحداث وقد استخدم "علولة" كثيرا تقنية الاستباق والاسترجاع وكذا الاستذكار فقد رأينا بأنه ومن خلال شخصياته المذكورة كان يتحدث في من

---

[1] مسرحية الأقوال، ص: 59.

[2] المصدر نفسه: ص: 51.

[3] المصدر نفسه: ص: 50.

[4] المصدر نفسه: ص: 45.

الحاضر وبعد ينتقل ويعود بنا إلى ماضي سواء كان ماضي قريب أو بعيد، وهنا لا حظنا بأنه وظف كلاهما، وقد إستخدم "علولة" حتى يمكن القارئ و المتلقي من الخوض في الأحداث، حتى يشعر المتلقي أنه فعلا يعيش ضمن الأحداث ويعود ويتخيل ذلك الزمن وكأنه حقيقة.

3- تاريخية الشخصية في مسرحية الأقوال:

إهتم "علّولة" بالشخصية في نصوصه المسرحية كونها من أهم أركان النص المسرحي، إن لم يكن أهمها على الإطلاق «حيث تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول تظهر وتختفي وتقوم بالأفعال أو تقع عليها الأفعال وهي فيما تشترك من صراع، إنما تقدم مادة حيوية يقوم عليها العمل المسرحي»[1].

حيث تدفع الشخصية الحدث إلى التطور، وبالصراع إلى أقصاه.

وقد إستمد "علّولة" شخصياته من الواقع، ولكنه لم يستنسخها بل عالجها فنيا يقول علّولة «شخوصي تنطق وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج، إن الحياة أو الواقع إن أردت يزودنا باستمرار بمواد ومواضيع وأفكار»[2].

حيث تعكس هذه الشخصيات الواقع الاجتماعي للمتلقي فيرى نفسه من خلال "غشام" في مسرحية الأقوال، ويمكننا القول بأن "علّولة" استمد شخوصه من الواقع الاجتماعي الذي عاشته واقع الطبقات الكادحة في المجتمع.

ومسرحية "الأقوال" "لعبد القادر علّولة" عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية البسيطة وبعض الجزئيات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء، إنّها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم من واقعنا الاجتماعي، وهذه اللوحات الفنية تكشف لنا عن سلوكيات ومواقف هؤلاء الناس البسطاء المتميزون بالصبر والكفاح والتغلب على مشاق الحياة، وكيف تكفلوا بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع وتتمخض أغلب الشخصيات في مسرحية "الأقوال" عن فترة تاريخية معينة، وعن ظروف موضوعية توالت في ضوءها، لكنها لا تنحصر في هذا المجال التاريخي، وإنّما نجد لها ظلال وذلك أن تقديم الشخصيات في مسرحية "الأقوال" اعتمد على تقنية الاستباق والاسترجاع، فقد لاحظنا تقديم "علولة" لبعض الشخصيات في فترة تاريخية معيشة وبعد ذلك يعود ويطرحها من جديد في فترة تاريخية مختلفة عن سابقاتها، وهذا ما عنوناه بتاريخية الشخصية.

---

[1] بن دهنية بن نكاع توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر، دكتوره جامعة وهران: الجزائر، 2004، 2005، ص186.

[2] عبد القادر علولة، حوار مع محمد جليد، ترجمة انعام بيوض، من مسرحيات علولة، مورف للنشر، الجزائر، د ط، 2005، ص243.

«الأيام التوالى هدو وبحثت أشحال في عينيك... خزرت اشحال في عنيك باش نوجد "الناصر" صاحبي متع زمان ...أخ الحرب والصديق الكريم اللي تملحت معاه... سي الناصر ....الشدة و التمرميد.....الناصر الشجاع مول السلوك الزينة »[1].

وهنا نرى أن "علّولة" يعطي صورة عن شخصية "السي ناصر" وكيف كان وكيف أصبح مع التحولات التاريخية والاجتماعية الحاصلة وكيف أنه تطلبع بطابع الأوربيين وأن مخلفاتها باقية ومستمرة برغم اختلاف الأزمنة، مما يتيح للمتلقي فرصة ربط الأحداث التاريخية بالواقع الراهن، والدليل على ذلك قول قدور في المشهد الأول « السي الناصر كثرت الأقوال في الشركة على الآلات اللي مشرية من الطاليان من عندهم حتى علاقة بالمنتوج وراهم مصدين مقيوسين في المخازن »[2] .

وفي نفس المشهد يبين "علّولة" تغير شخصية "السي ناصر" عندما يقول "قدور السواق"«...زليجها جاي من إسبانية وكيف سقسيتك علاش قلت لي بحيث الشكل عربي قديم...»[3].

هذه كذلك رؤية يقدمها لنا"علولة" عن شخصية "السي الناصر" وكيف تغيرت عبر المراحل التاريخية، وقد اتخذت شخصيات"الأقوال" أدوارا عبر المراحل التاريخية المختلفة، اعتمدها"علولة" من خلال مبدأ الاستباق والاسترجاع كما ذكرنا سابقا لأن الشخصيات تعبر عن قضايا مختلفة في فترة ثم تعود إلى فترة أخرى، فمثلا في المشهد الأول نرى أن شخصية"السي ناصر" عندما يتحدث عنها "قدور السواق" وسيحضرها في مرحلة الشباب وكيف كان ذا خصال حميدة وصاحب ثقة «...يا حسرة على السي ناصر الشاب الباطل...الشاب اللي كافح من أجل العدالة الاجتماعية...وين ذاك السي الناصر ...رحماه الله...ما بقي حتى صيفة وحتى حركة منه...تغيرت بزاف...»[4]، علولة ومن خلال كلام"قدور السواق" يبين لنا جملة التغيرات التي طرأت على (السي ناصر)، وكيف أصبح مع مرور الزمن وأن التغيرات الحاصلة جعلته يتخلى عن مواقفه السابقة.

وقد اتخذت شخصيات "الأقوال" وسائل لمعالجة قضية الهزيمة، وأدوات تلقي الضوء على كل خلفيات القضايا المطروحة، حتى يتسنى المتلقي إدراك الهزيمة وأسبابها وظروفها، وذلك يدفع الناس إلى القضاء على أخطر مرض يعيق تطورهم، وهو ما حدث مع"قدور السواق" عندما اتبع(يس ناصر) دون أن يفهم ما هو

[1] مسرحية الأقوال، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص27.

[4] المصدر نفسه، ص28.

حاصل«تغيرت وديتني في الجرة...تأكل في الهبرة وتقول..كليته أنا معاك الفتات وراني ندمان» فمن خلال قول"قدور السواق" هذا استنتج بأن التغير الذي طرأ على"السي ناصر" لم يضره لوحده بل أخذ في طريقه(قدور السواق) الذي كان يثق فيه ثقة عمياء، لدرجة أنه لم يشعر بالوقت وهو يمضي وبمضيه تغيرا وخسر الكثير من مبادئه وأدرك ذلك متأخرا«...باقي كالبليد مشدود من كرشي وعقلي يتبع فيك...عقلي تالف مروي بالأمان في الأمان والأخوة...»[1]، وهنا نرى أن"علولة" يقدم لنا أيضا مثالا واضحا حول تاريخية الشخصية من خلال مسرحية"الأقوال" وقد نجسد هذا التوضيح في شخصية"قدور السواق" الذي تحدث وهو يلوم نفسه، ويستحضر الأحداث التي مرت عليه خلال فترة معينة من تاريخ حياته ويقارنها بما هو فيه في تلك اللحظة، وقد صور"علولة" تلك الشخصية على أنها شخصية محبة للخير لكن لم تكن تفهم ما كان يدور من حولها في المحيط الاجتماعي«أنت يا عمي قدور ما نلومش عليك...أنت عامل كيفنا ولكن مغرور والكلام لي راك تقول بيه ما هوش ليك»[2].

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن"قدور السواق" قد صحى ضميره في فترة وصفها هو بالطويلة، ومهما كان موقفه فيما مضى إلا أنه بقيت في داخل شخصية"قدور" البسيط المحب للخير، الداعم للطبقة الكادحة، وعبر في المشهد الأول من المسرحية وهو يتحدث مع"سي ناصر" أنه مهما كان معه في نفس الطريق حسابا لصداقة القديمة التي كانت تجمعه به، إلا أنه لم يكن بيروقراطي مثلا.

«ورجعوا لي الحماس والأمان اللي كانوا فيا زمان...واد حاصل كنش غاطس فيه معاك ومتبعك كالبهلول...لأن أنا عارف مليح واش معنه الرجعية والبيروقراطية يا"السي ناصر"...نعم وهذا علاش خديت هذا الموقف نعم يا"سي ناصر" أنا عرف واش هما التصرفات البيروقراطية وكيفاش أنت بيروقراطي وعلاش ضد الشعب الخدام»[3]، قول "قدور السواق" هنا لعبارة لي كانوا فيا، زمان دليل واضح على تاريخية الشخصيات في مسرحية "الأقوال" زمان تعني أنه يتحدث عن فترة ولت، وأصبحت من الماضي وتعد تاريخ مضى تعبر عن فترة من فترات حياة الشخصية المذكورة، كذلك بالنسبة لشخصية"السي ناصر" عندما وصفه"قدور السواق" بأنه أصبح بيروقراطي دليل أيضا على تحول الشخصية، وأنها كانت في فترة تمثل مبادئ شخصية أخرى غير الموجودة في الوقت الراهن، وهذه المبادئ قد تخلى عنها وغيره الزمان والتاريخ، وكيف أصبح بيروقراطيا بكل ما للكلمة من معنى، يسلب

[1] مسرحية الأقوال، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص26.

حقوق العمال الفقراء البيضاء من الطبقة الكادحة، قول"قدور السواق" هذا الكلام في هذا المشهد يوضح لنا أيضا تاريخية الشخصية التي تجسدت في "السي الناصر"، وأنه أصبح بيروقراطيا متطبع بطباع الأوربيين، بعدها كان مؤمنا بقضيته، ونرى"علولة" يعطي صورة عن الأحداث السابقة التي مازالت مخلفاتها باقية ومستمرة برغم اختلاف الأزمنة، مما يتيح للمتلقي فرصة ربط الأحداث التاريخية بالواقع الراهن مثال ذلك قول"قدور السواق" وفي أحد مشاهد مسرحية وهو يتحدث لي"السي الناصر"

«يا حسرة على"السي ناصر"....بقيت من الاستقلال مودة طويلة وأنا نأمن في "السي الناصر" بقاو شحال بين عينيا سنيين الحرب اللي عشناهم مع بعض...شحال من مرة حكيت لولادي على عمهم السي ناصر...حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنا ندخلواها يحين للمعركة....كفاش عايشين كيفاش كنا مثبلين للموت باش شعبا يعيش في الحرية والسعادة، كيفاش كنا نتموا يكون المجتمع الجزائري...كيفاش نحكيلك على حياتنا في البادية»[1]، وفي قول"قدور السواق" هذا نلاحظ تكراره لكلمة كنا، وهذا يدل على أنه يستحضر في مجموعة من الأحداث الماضية التي عاشها، مع صديقة"سي الناصر"، ويصف كيف كانوا، وهنا أيضا نلاحظ ازدواجية الشخصية بمعنى تغيرها عبر التاريخ، فعندما نتتبع قول"قدور السواق" نلاحظ أنه يتحدث عن صديقه ويعدد صفاته وطباعه في الماضي وهو يقارنها بالوقت الراهن، وهذا ما يسمى بالاستباق والاسترجاع في المنهج التاريخي.

وقد لجأ"علولة" إلى هذا ليقارب الإنسان والواقع الذي يعيش فيه السواء، للكشف عن جزئياتها، والمشاكل التي تعود الفرد بمحيطه، وهكذا سعى"علولة" في "الأقوال" إلى تحطيم الجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن منصة العرض وذلك من خلال توظيف للقوال لأنه يسرد الأحداث ولتحقيق نفس الغرض، تحطيم الجدار الرابع، عمد على إبقاء المتلقي على حد وسعى إلى منعه على الاندماج في الشخصية التي شاهدتها فكان يسرد الأحداث تم يخرج عن الموضوع ثم يعود إليه ونرى"علولة" في مسرحية يشير إلى معاني عميقة فشخصية"قدور السواق" هي التي تعبر عن حلم الجماعة وعن هموم ومشاكل أفراد المجتمع مثلا قوله وهو يخاطب "السي ناصر":«المناثير كانوا منشطين السوق قلعوهم أصبحنا بلا يدين أما فيما يخص التسيير الاشتراكي ثم الضربة...مذابيك العمال يعثروا في المشاكل...عدت تكذب عليهم وتنوفقهم...تفرق ببناتهم عمدا تبني لهم فخات...تعرقلهم وتقول لهم إذا ما عجبكمش الحال حبسوا الخدمة »[2].

[1] مسرحية الأقوال، ص28-29.

[2] المصدر نفسه، ص31.

أما في هذا المشهد"قدور السواق" يعدد الحالة التي ألت إليها طبقة العمال الكادحين، وقد أبرز"علولة" من خلال شخصية قدور السواق" حلم الجماعة وتطلعاتها في الحرية«...حبيتك تعرف باللي قدور فطن ورجع فيه الحماس متاع الزمن...حبيتك تعرف كذلك باللي قدور يحب وطنه وما ذابيه على التقدم وما ذابيه على العدالة الاجتماعية »[1]، برغم العوامل التي ساهمت في تغيير الشخصيات التي برزت في الجزء الأول من مسرحية"الأقوال" لعبد القادر علولة، وأبرز هاتين الشخصيتين هما"قدور السواق"و"السي ناصر" صديقه، إلا أن هذا لم يفقد شخصية قدور لمبادئه ومكانته ووقاره في الوسط الذي كان فيه، وقد لاحظنا أنه طوال الحوار الذي دار بينه وبين"سي الناصر"، كان يتحدث عن ذكرياته معه في الماضي، وكيف كان وكيف أصبح بعدما صار بيروقراطيا وكيف البيروقراطية نستعمل هياكل الدولة من أجل محاربة مكاسب الشعب؟كان يقول:"قدور السواق" وهدفه أن يكون ما يقوله ويدافع عنه مصالح العمال الفقراء البسطاء، وأن لا يبقى مجرد حلم، وإنما دعوة صريحة لتجاوز الأوضاع المعايشة، والبحث عن سبل تغيير الواقع، وهذا كان فيها يخص المشهد الأول من مسرحية"الأقوال" حول طبيعة الشخصيات الرئيسية فيها، وتاريخية الشخصيات تلك، والتي كانت تمثل فترة تاريخية معينة.

تخوض بعض الشخصيات في مسرحية"الأقوال" حركة بحث دائمة، وتحولا مستمرا مما يكسبها المزيد من العمق والتنوع، وهذا كما نراه في شخصية"غشام" في المشهد الثاني من المسرحية، وهو يسرد حياته لأبنه مسعود، يذكر أحداث في الحاضر، ثم يعود ويتحدث على أحداث في الماضي، وقد بدت تاريخية الشخصية في هذا الجزء من المسرحية واضحا، وذلك أن رأينا "علولة" هنا يعدد الخصائص التاريخية والاجتماعية والنفسية للشخصية مثال ذلك «...وأنا نسمع في داخله يقول غشام القليل من اللي دفل الدم مشاف خير... غشام القليل مايستهلش»[2]، ونرى هنا"علولة" يقدم لنا الخصائص النفسية والاجتماعية التي تطغى على الشخصية، وبهذا الوصف يساعد"علولة" المتلقي على التعرف والغوص أكثر في الشخصية، «فأصحاب الاتجاه التاريخي في النقد، ركزوا على وصل الآثار الآداب بسياقاتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية»[3]، وقد تناول "علولة" في مسرحة "الأقوال" أحداثا مختلفة من المجتمع هذه الأحداث قد جسدتها شخصيات عديدة مثلت عقبة زمنية مختلفة، وذلك قصد رؤية شمولية تمسه وهذا عن طريق تحويل الحدث اليومي إلى حدث مسرحي وهو ليس شيئا مجردا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة سلوكه النفسي والاجتماعي، وعلاقته مع بيئته، فيصبح وسيلة

---

[1] مسرحية الأقوال، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، الجزء الأول: دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص77.

الكشف عن أغوار النفس البشرية، وعرض أحوال المجتمع في صورته الفنية، وهذا ما كان واضحا في تقديم"علولة" مسرحية "الأقوال" خاصة في المشهد الذي يضم"غشام" وهو يسرد لأبنه "مسعود" عن حياته وكيف عاشها وكيف كانت بدايتها، هنا قدم لنا شخصية "غشام" في عدة مراحل تاريخية بدأ من طفولته ومثال ذلك قوله: «كونا عاد صغار أنا وعماتك:"غالم" عمي خادنا عنده وأتحمل بينا كانوا في عمري ثمن سنين قريت القرآن منذ ثلث سنين كيف كان أبا حي»[1]، ذكر لنا "علولة" شخصية "غشام" وهي الشخصية المحورية والرئيسية في هذا المشهد، وفد بدأ هذا الوصف والتقديم منذ مرحلة الطفولة وهذا لاحظناه في قوله، وهو كر مراحل حياته لسنواتها وفي تقديم أخر نرى بأن "علولة" يأخذ بنا الشخصية إلى مرحلة الشباب، ويذكرها لنا مثالا عن ذلك قول غشام «...لما ....قفلت تمطاعش عام لغالي العم وقالي غشام وليدي راك راجل تبارك الله»[2]، لاحظنا في تقديم مسرحية"الأقوال" أحداث مختلفة جسدتها شخصيات مختلفة، وفي ذلك عبر مراحل تاريخية مختلفة اختلفت فيها الشخصيات بانطباعات اجتماعية ونفسية عديدة، قد أحسن فيها"علولة" الوصف والتقديم وذاك أن يقدمها للمتلقي بعمق حتى يتسنى لهذا الأخير قراءة الشخصية والغوص فيها وفهمها.

تشتمل مسرحية"الأقوال" عند "عبد القادر علولة" على حدث أساسي تتفرع منه مواقف درامية وفكرية تحركها شخصيات تتميز بالحيوية، حيث يغوص الحدث بالتعمق في تصوير حالات اجتماعية، مثل حالة الفقر التي كان يعاني منها"غشام" لدرجة أنه لم يكن لديه نقود بالقدر الكافي حتى لشراء أكل له ولزوجته"بدرة" يقول: «دخلت في الليل بالدمار وأنا نخمم في بدرة المسكينة فلس مثقوب ما عندناش في الدار»[3]، يصور لنا "عبد القادر علولة" هنا الحالة الاجتماعية لي "غاشم" وهي حالة الفقر الشديد والمعاناة في البيئة التي كان يعيش فيها بدئا من مرحلة الطفولة، وهذا التصور يصفه ويشرحه"علولة" من خلال المسرحية بدقة، وذلك من أجل تقريب الصورة للمتلقي وكسر الجدار الرابع بينه وبين الممثل أو الشخصية التي تقوم بالدور، وهذا يجعله مندمجا في عمق الحدث، وقد صور علولة حالة "غشام" وقدمها لنا كمثال، وهذا المثال وراءه رمز كبير، وهو جعله "غاشم" يمثل الطبقة العاملة الكادحة، ويجعل"غشام" يمثل هذه المعاناة باسم جميع أفراد هذه الطبقة، ونرى هذا التقديم في مسرحية "الأقوال" عن طريق السرد وهو الإطار العام، إذ نجده في بعض الأحيان يستغرق وقتا طويلا فيأتي في شكل مناجاة، حديث داخلي مع نفسه مثال ذلك «رفدت العلام غير بالشوية ودرت تحته الصورة قلت في قلبي الله

[1] مسرحية الأقوال، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص46.

يجعل مسعود يعيش ويلحق لهداك الوقت»[1]، من خلال قول"غشام" لهذا نلاحظ أن "علولة" قد وظف لنا الشخصية في حالتين وهما الحالة الأولى بينا لنا الحديث الداخلي مع النفس وذلك في قوله "قولت في قلبي" والثاني عند قوله"مسعود يعيش ويلق بهداك الوقت" وهنا نرى أن "علولة" في حالة استباق واسترجاع للأحداث التاريخية التي مرت بها الشخصية، قي هذا المشهد من المسرحية، غلب عليه طابع السرد، وهو حديث كان يسرد"غاشم" على ابنه "مسعود"، بدأ منذ طفولته إلى شبابه وكيف كانت حياته، مستعرضا فيها المراحل التي تمر بها، وقد لاحظنا هنا أن "علولة" يسرد المعاناة والحالة الاجتماعية وكذا النفسية لشخصية"غاشم" ومن وراء هذا الوصف هو يهدف إلى تقديمه مثال لصورة العامل البسيط من الطبقة الكادحة الذي يعاني التهميش والفقر والاستغلال، ومثال ذلك «إذا نجاك من العسكر غير باش يستغلك...في فأيدته...شوف عاطيك خدمة وما يخليكش تتعلم الحرفة...مسكنك باش تعس له المعمل والدار وباش تبقى له تسقم الجنان»[2]، كل هذا من أجل أن يظل العمال البسطاء في جهل وعبودية، دون التفكير في الثورة على ما هو حالهم ويظلون في تبعية ليس منها خلاص.

كذلك في مسرحية "الأقوال" "لعبد القادر علولة" نجد بعض الشخصيات التي تخوض حركة بحث دائمة، تحولا مستمرا مما يكسبها المزيد من العمق والتنوع، إذ يركز الكاتب في بعض الأحيان على السمات الخارجية للشخصية وعلاقتها بالمحيط الاجتماعي وهذا نراه في المشهد الثالث عند وصفه لزينوبة بنت العساس«في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة، درعيها ورجليها رقاق ورهاف وجها حلو ظريف طابعينه عينيها كبار لونهم قرفي حين يغدوا زغيد ينسكجو حيث ما تغضب ويبتسموا حين ما تضحك»[3]، وبهذا الوصف يساعد"علولة" المتلقي على التعرف والغوص أكثر في أعماق الشخصية، وعند ذكرنا لشخصية، ونحن هنا في هذا المطلب بصدد الحديث عن تاريخه الشخصية، وهذا يستوجب علينا تطبيق المنهج التاريخي مثلما كان واضحا في الشخصيات المدروسة سابقا مثل"قدور السواق وصديقه السي الناصر"، الذي كانت تجمعه به صداقة قوية وأخوه تحدثنا عنهم في الجانب التاريخي، وذلك لأن الفصل الذي تجسدت فيه تلك الشخصيات دون استثناء الشخصيات الثانوية التي كانت أيضا مذكورة في المشهد، كانت ذات طابع سردي تسرد كل من الشخصيات لمجموعة من المواقف قد مرت بها، والتوظيف المستمر لكلمة "كنا" دليل واضح على أن الشخصية تستحضر لأحداث تاريخية قد مضت الحال بالنسبة لشخصية "غشام"، وبدرة المرأة الطيبة ذات القلب الكبير،

[1] مسرحية الأقوال، ص54.
[2] المصدر نفسه، ص43.
[3] المصدر نفسه، ص56.

والصورة، قد رأينا "علولة" في تقديمه لنا شخصيات، وهو يسرد كذلك الأحداث التاريخية التي قد ولت، وهذا كله يعتبر من خصائص المنهج التاريخي والذي نحن بصدد دراسته في هذا الفصل، هذا كان بالنسبة للجزء الأول والثاني من مسرحية"الأقوال" لـ"عبد القادر علولة"، أما إذ عدنا إلى الجزء الأخير، فليس هناك توظيف كبير لتاريخية الشخصية، لأن "علولة" في هذا المشهد كان يسرد لنا حياة الشخصية الرئيسية وهي (زينونة بنت العساس)، وأغلب الأحداث التي يتضمنها هذا المشهد، كانت عبارة عن يوميات تلك الفتاة الصغيرة، مع عائلتها وأصدقائها في المدرسة وبعض الشخصيات التي صادفتهم في حياتها، وحتى أن مرور هذه الشخصيات كان في فترة قصيرة وذلك خلال رحلتها، إلى بيت خالها «ها هي البنت اللي مسافرة وجبدت بنتها للعجوزة تقدمها»[1]، هنا يتضح لنا بأن الأحداث التي مرت بها شخصية "زينونة" أحداث وقعت إما في الحاضر، أو في الماضي القريب، وشخصية "زينوبة" من الشخصيات التي تخوض حركة بحث دائمة، في كل شيء من حولها مثال ذلك إصرارها كل مرة على معرفة ما كان يدور حول البيئة التي تعيش فيها، وهذا ما رأيناه في حوارها مع خالها، وهي تصر عليه حتى يحكي لها ما حدث وعن سبب خروجه من العمل «حزرت بحنان في خالها وقالت له احكي لي على كل شيء ما تخبى عليا قول كيف صرى بالتفاصيل »[2]، وهنا يبين لنا "علولة" بأن شخصية "زينوبة" لم تكن لديها أحداث كثيرة في الماضي يمكننا أن تصنف من الأحداث التاريخية، وبالتالي يمكن القول الشخصية تاريخية نوعا ما، ولكن رغم هذا كانت شخصية متنوعة تحب التجديد والغوص في عمق الأحداث، الدليل على هذا بحثها الدائم على الأحداث التاريخية المتعلقة بالوسط الذي تعيش فيه، بدأ من العائلة إلى الأقرباء، فقد كانت "زينوبة" موجبة لتعرف على كل جديد تحب مساعدة الآخرين.

كانت هذه الجزئية المقدمة في ما يخص تاريخية الشخصية، في مسرحية "الأقوال" "عبد القادر علولة"، فقد لاحظنا بأن هناك شخصيات رئيسية في المشاهد الثلاثة، دعمتها شخصيات ثانوية كان لها دور ومكان خاص، وحتى لو كان مرورا بسيط، ومن خلال ما قدمناه رأينا بأن التاريخية الشخصية موجودة في مسرحية "الأقوال"، اعتمد فيها "علولة" على الاستباق والاسترجاع في سرد الأحداث التي جسدتها الشخصيات والشخصيات بالسياقات التاريخية، الاجتماعية والنفسية، وقد لجأ "علولة" إلى هذا في مسرحيته ليقارب الإنسان والواقع الذي يعيش فيه على سواء، ليكشف عن جزئياتها، والمشاكل التي تعوق الفرد بمحيطه.

[1] مسرحية الأقوال، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص72.

لقد قدم "علومة" شخصياته بطريقة غير مباشرة سمحت للقارئ أن تكشف ويتعرف على كل صفاته وأبعادها ويرسم المكان الذي يتحرك فيه حيث يملأ الفراغات التي تركها الكاتب، ويشاركه في رسم هذه الشخصيات، وإذ كان "علولة" في بعض الأحيان جعل من الشخصيات على بساطها بوقا لأيديولوجية الكاتب، وقد اهتم "علولة" بالشخصية في نصوص المسرحية على حساب طبيعة جميع الطبقات التي تنتمي إليها الشخصيات، كونها من أهم أركان النص المسرحي أن لم يكن أهمها على الإطلاق «حيث تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف، والميول تطهر وتختفي وتقوم بالأفعال، أو تقع عليها الأفعال، وهي فيما تشترك فيه من صراع إنما تقدم مادة حيوية يقوم عليها العمل المسرحي»[1]، حيث تدفع الشخصية بالحدث إلى المنظور وبالصراع إلى أقصاه.

وقد استمد"علولة" شخصياته من الواقع، ولكنه لم يستنسخها بل عالجها فنيا يقول"علولة" «شخوصي تنطق، وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المقترح أن الحياة أو الواقع إن أردت يزودها باستمرار بمواد ومواضيع وأفكار»[2]، حيث تعكس هذه الشخصيات الواقع الاجتماعي للمتلقي فيرى نفسه من خلال "غشام" و"قدور السواق" و"الجلالي" في مسرحية "الأقوال" وهي شخصيات مناضلة ترفض وتعمل على تغييره.

4- اللغة التي استعملها "علولة" في مسرحية الأقوال:

برغبة منه ومن أجل إيصال أفكاره الهادفة ورؤيته الاجتماعية، والتي قد تشكلت عنده من خلال تطلعاته على النماذج المسرحية التي كانت متواجدة أنداك، اختار "علولة" كوسيط ألسني ما يعرف بالفصحى المدرجة «وهي لغة ملتصقة بالتراث، لغة الراوي والقوال في الأسواق، قريبة إلى الشعر الملحون، لغة تلاقحت فيها الفصحى بالعامية، فأنتجت لغة ثالثة، وألف معظم نصوصه المسرحية باللغة العامية التي تلاقحت بالفصحى... تعتمد تبسيط الفصحى واستبدال أو اختصار ألفاظ الفصحى بمفردات ومعاني تكون أكثر توسعا»[3]، ويمكن أن نأخذ مقطع من مسرحية "الأقوال" كمثال عن هذه اللغة «وصلت الحاجة تتمايل وتقول وين هما الجنون المنحوسين اللي عند كبري مشيطيني ودايرين في ليعة وين الخنازير اللي مدبلة بيهم»[4]، «نوضوا يالمساخيط شيبتوني وليعتوني الله يجيب لكم طيارة اللي تديكم... الله يجيبلكم طونوبيل... سيدي حنين سلكني منهم وفرج عليا... إذا عندي

[1] بن دهنبية بن نكاع، توظيف التراث في المسرح العربي المعاصر,دكتوراه: جامعة وهران-الجزائر، 2004-2005، ص186.

[2] عبد القادر علولة، حوار مع محمد جليد، ترجمة أنعام بيوض، من مسرحيات علولة، ....للنشر –الجزائر- دط، 2005، ص243.

[3] منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في مسرحية علولة: دراسة تطبيقية، لمسرحية الأجواد، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001_2002.

[4] مسرحية الأقوال، ص: 65.

شيء طلبة عند الله اليوم تخرج فيكم»[1]، إنها لغة سهلة بسيطة، يفهمها جميع طبقات المجتمع وجميع الفئات، بساطة الشخصيات التي تتحدث بها، متداولة في الواقع اليومي«لا تجافي قواعده الفصحى وهي في نفس الوقت ما يمكن أن ينطقه الأشخاص، ولا يتنافى مع طبائعهم ولا حياتهم بلغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها... وقد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكن إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد اللغة الفصحى يجدها منطقية على قدر الإمكان»[2]، ويمكن أن نقول عن لغة التعابير في مسرحية "علولة" بأنها جمل من التعبير الشعبي المتداول «سالت على كبش العيد تفكرت كلام أمها قالها شريناه مولى قطعتين وإخرج مشحم»[3]، في مسرحية "الأقول" استعمل "علولة" اللغة العامية (الدارجة) وهي ميزة أغلبة أعمال "علولة" فهو يتعمد استعمال هذه اللغة في أعماله وذلك من أجل أن يتسنى لكل جمهوره تشبع أعماله وفهمها وخاصة بأن جمهور "علولة" لم يكن من فئة الشباب فحسب بل كان أكثرهم الكهول والشيوخ، ولأن أعمال "علولة" كانت دائما تعالج الوضع المتأزم للحياة الاجتماعية للشعب وبما أن أغلب أفراد الشعب عايش تلك الظروف، كان كل فرد من أفراد الشعب الجزائري يرى نفسه من خلال مسرحيات "علولة" ولهذا السبب لقت نجاح كبير.

أم الألفاظ الأجنبية فهي قليلة الاستعمال لدى "علولة" وحيث حاول جاهدا الابتعاد عنها على الرغم من كثرة استعمالها في العامية الجزائرية مثل « بديت نخدم عند الكلون»[4].

لقد استطاع "علولة" أن يوجد لغة مسرحية يفهمها معظم الجزائريين بسيطة بعيدة عن التعقيد، خالية قدر المستطاع من الألفاظ والكلمات الأجنبية، وكلنا نعلم بأن اللهجة الجزائرية مختلطة كثيرا بكلمات أجنبية وكثيرا ما يكون هناك استعمال اللغة الفرنسية، ولكن في لغة "عبد القادر علولة" المسرحية حاول تجنب هذا الاختلاط والتمازج، لأنه كان ببساطة رافض لكل ما هو أجنبي ومشجع لكل ما هو محلي، فلم يشأ أن يكون ذلك حتى في لغة مسرحيته، وهذا رأيناه أيضا في مسرحية "الأقول" فهي مقدمة بلهجة عامية خالصة.

[1] مسرحية الأقوال، ص: 65.
[2] منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية عند علولة.
[3] مسرحية الأقوال، ص: 70.
[4] المصدر نفسه، ص: 42.

خاتمة

الخاتمة:

فرغنا من تتبع تفاصيل هذا البحث، ومحاولة الإجابة عن الأسئلة وحل مشكلاته، وتوضيح مبهمه إذ قمنا بجولة تعرفنا من خلال إلى المسرح الجزائري والمراحل التي مر بها خلال الفصل الأول من هذا البحث، وقد كان لكل مرحلة شيء خاص يميزها، ومن أكثر المراحل التي عرف فيها المسرح الجزائري هي المرحلة الثالث حسب التقسيمات المدونة في بحثنا هذا، وهذه المرحلة حددت ب:(1934-1939)، وتعد هذه المرحلة هي المرحلة التي كان بروز المسرح الجزائري واضحا بشكل كبير حيث كان لظهور الأحزاب السياسية الوطنية دور في إعطاء المسرح طابع السياسي، والاجتماعي، وفي مثل هذا السياق الاجتماعي والسياسي، والثقافي تكون جيل بأكمله، فنظر إلى المجتمع والعالم بنظرة الحرية والاشتراكية.

ومن خلال هذا الوعي والممارسة الاجتماعية انبثت رؤيتهم إلى الفن وعلاقته بالواقع الاجتماعي.

ويعد هذا كله خلصنا إلى جملة من النتائج نذكرها في:

1-الاطلاع المسرح الجزائري منذ بداياته مظاهر النشأة والمراحل والتي مر بها.

2-دراسة المنهج التاريخي وذكر أهم خصائصه وأهم الأعلام وكذا ظهوره.

3-ثبات الفعل المسرحي لدى عبد القادر علولة في مساره المسرحي بحيث لم يكد يتغير في التعامل مع العرض المسرحي سواء من حيث الرؤية أو الاتجاه أو اللغة فقد ظلت بنية العرض المسرحي لديه تتراوح ما بين المرجعية التراثية واستحضار التاريخ، ولم يكتفي"علولة" بتصوير الجوانب المأساوية فقط من هذا الواقع بل تجاوز إلى مرحلة طرح بديل جديد ومغاير ايجابي في نظره ويتلاءم وتطلعات الشعب الجزائري عموما والطبقة العاملة البسيطة خصوصا في بقائه محافظا على موضوعات الملتزمة التي تسيطر على إنتاجه المسرحي، وقد تناول من خلال مسرحية"الأقوال" جملة من المواضع الاجتماعية المتعددة الأفكار والتطلعات مثل الصراع الطبقي والطبقة العاملة همومها وطموحاتها النضال،الاستغلال...لهذا جاءت مسرحياته تحمل نوعا من الأمل، والثقة في التغير والانتصار مثيرة إلى مستقبل زاهر والذي يتمثل أساسا في النهايات السعيدة لمسرحياته، بحيث تتغلب دائما، وفي كثير من الأحوال الطبقة الكادحة على العراقيل والعقبات المادية والمعنوية التي تعترض طريقها.

4-إذ طرح "علولة" للقضايا من خلال تصور سياسي انعكس سلبا على العمل المسرحي بحيث طغى المضمون الفكري على الجانب الجمالي وذلك خلال الترويج للدعاية السياسية.

5- لم يرتبط"عبد القادر علولة" بالتراث في علاقة تقديس، بل كانت طبيعة العلاقة حركية، تأخذ من التراث شيئا أخر ولم يكن توظيفه للتراث بمعزل عن طبيعة اللحظة التاريخية، بل كان واقعيا وعلميا، يتماشى مع العصر والمسرح

أيضا، حيث عبرت المسرحية عن واقعنا وأحلامنا، كما عبرت عن معانات الطبقة العاملة الكادحة واستغلالها من طرف الطبقة البرجوازية، كما عبر "علولة" عن الاستمرارية والتطلع إلى الأفضل إذ كان ينبأ في كل مرة بالمجتمع الحلم الذي تسوده الاشتراكية بعيدا عن الرأس مالية.

6-دعا "علولة" من خلال هذا العمل المسرحي إلى العمل من أجل بناء واقع مغاير لما هو سائد، فقد عمل على تفسير الواقع ليكون التغير بعد ذلك:

-علولة يدافع على الطبقة الفقيرة الكادحة والنظام الاشتراكي ويرفض(النظام الرأسمالي) الطبقة البرجوازية المشغلة.

-المسرحية لا تعتمد على حدث رئيسي واحد ولا تقيد بالتشابه والحوادث المختارة تتطور بتطور الشخصيات.

ومن خلال هذا يكون"عبد القادر علولة" وضح الثقافة الشعبية الجزائرية وبين الواقع الاجتماعي المعاش على حقيقته،كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي ما زال يحتاج إلى المزيد من الأبحاث والدراسات من أجل استكماله والوقوف عند العديد من القضايا التي لم تجد الاهتمام بعد، وأتمنى أن يكون هذا البحث حافز حيث أحزين من بعدنا من اجل الاعتناء المهمة العلمية الجليلة.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

القرآن الكريم

- رجاء علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الاجواد، واللثام، وزارة الثقافة، منشورات جزائرية

ثانيا: المراجع

أ- الكتب باللغة العربية:

1-إبراهيم عبد العزيز سمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، مدينة مصر، القاهرة، ط1، 2011.

2-أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث.

3-أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة 1 نوفمبر 1954) ، دار الساحل للكتاب، الجزائر.

4-أحمد بيوض، المسرح الجزائري(1926-1989).

5-إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر.

6-أنيسة بركات، أدب النضال في الجزائر.

7-بعلي حفناوي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجا) منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المعترف، وزارة الثقافة الجزائر، 2008.

8-بلخير عمر: تحليل الخطاب المسرحي في ظل النظرية التداولية.

9-بن دهنبية بن نكاع، توظيف التراث في المسرح العربي المعاصر,دكتوراه: جامعة وهران-الجزائر، 2004-2005.

10-بن دهنية بن نكاع توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر، دكتوره جامعة وهران: الجزائر، 2004، 2005، ص186.

11-بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

12-بينال المسرحي لمدينة وهران: مقدمة لمسرحية الأجواد، وهران، 1996.

13-بيوض أحمد، المسرح الجزائري (نشأته وتطوره 1926-1989).

14-جميل حمداوي، المسرح الجزائري بين الأمس واليوم، ط1، سنة 2016.

15-د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته الطبقة الاولى، ميريت للنشر والمعلومات، شارع قصر النيل، القاهرة، 2002م.

16-د/ طه حسين، حديث الأربعاء، الطبعة الثالثة عشر، دار المعارف القاهرة ، ص52-53، نقلا عن إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 1432هـ.

17-ر. م البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابلس، ط2، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، 1980.

18-رجاء علولة: ذكرى اغتيال عبد القادر علولة، (أن تكون فنانا فذلك العمر كله).

19-رشيد الناضوري، المغرب الكبير، ج1، العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارة العربية، نقلا عن عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، سبتمبر2000.

20-الريعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي تقنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001، 2000.

21-سمير سعيد: حجازي مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، دار الآفاق العربية، مدينة نصر القاهرة، 1428هـ، 2007

22-سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق الطبعة السابعة، 1993.

23-صالح المباركية، دراسات في المسرح 1 المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 نقلا عن أبو القاسم سعد الله تاريخ الثقافي، دار العرب الإسلامي، ط1، 1998، ج الخامس، بيروت، لبنان.

24-كاتب مصطفى، من المسرح الجزائري الى المسرح الوطني الجزائري، مقالات وكتابات غير منشورة، مقامات النشر والوزيع، تر الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح: ط1، 2012.

25-مخلوف بوكروح، الأشكال المسرحية العلمية وعلاقتها في معالجة الترات في المسرح الجزائري، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، الدورة الأول، وزارة الثقافة 1994.

26-———— دراسات في المسرح (1) نقلا عن مصطفى كاتب، النص المسرحي الجزائري، مخطوطات.

27-———— ، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972، دار الهدى عين مليلة، الجزائر.

28-———— ، دراسات في المسرح (1) المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى عين مليلة الجزائر.

29-———— ، دراسات في المسرح (1) نقلا عن أبو القاسم سعد الله تاريخ الجزائر الثقافي، جزء (5) .

30- ———— ، دراسات في المسرح (1) نقلا عن أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، جزء 08.

31- ———— ، دراسات في المسرح (1) نقلا عن عبد الملك مرتاض، فنون النشر الأدبي في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

32- ــــــــــــ، دراسات في المسرح (1) نقلا عن علالو مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، تر احمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، سنة 2000.

33-ــــــــــــ، دراسات في المسرح(1) نقلا عن ارليب روت، المسرح الجزائري، (مخطوطة) .

34-ــــــــــــ ، دراسات في المسرح(1) نقلا عن محمد اسطنبولي تاريخ المسرح في الجزائر مجلة أمال، العدد 35 سبتمبر أكثوبر 1976.

35-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ط1، صبريت للنشر والمعلومات القاهرة، 2002.

36-ــــــــــــ ، مناهج النقد المعاصر. نقلا عن إبراهيم عبد العزيز سميري اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية مدينة مصر القاهرة، ط1.

37-طه حسين: حديث الأربعاء، نقلا عن إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، ط1، (2011-1432).

38-عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر 1993.

39-عبد السلام المسدي في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، 1994.

40-عبد القادر: فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان.

41-عبد الله الركيبي: تطوير النثر الجزائري الحديث، 1930-1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1983.

42-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري نقلا عن عبد اللطيف محمد سيد حديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق.

43-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، سبتمبر 2000.

44-عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، نقلا عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، طرق بسكرة، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.

45-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية، الكويت، ربيع الآخر، 1420هـ، اغسطس/ ا ب 1999م.

46-ماري اليأس: جنان القصاب حسن، المعجم المسرحي، نقلا عن ادريس فرقوة الظاهرة المسرحية في الجزائر .

47-محمد الميلي: مواقف جزائرية المؤسسة الوطنية: الجزائر1984.

48-محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

49-محمد مندور: المسرح، نهضة مصر للطباعة ولنشر والتوزيع، القاهرة، سنة 2003.

50-محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ت.

51-مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء، منشورات التبيين الجاحظية، 1995.

52-مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري.

53-نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، 1945-1981.

54-نطرة محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1914، 1847، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، 1967.

55-نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، طريق بسكرة باتنة، الجزائر، ط1، 2006.

56-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، الطبعة الثالثة، التودارنو للنشر والتوزيع، المحمدية الجزائر، 1431، 2010.

ب- الكتب المترجمة:

1- Iiythhiieba ta pa aiie kca hipobha »ajikap »-ct-.
2- Framcois vernet une petite chronique cite le loup théâtre.
3- Encyclopedia univercials smollett thuephie volumù
4- M-ba chtaraz i Memoires 1919-1939 SND alger-1968 .

ثالثا: المعاجم

1- المنجد في اللغة والأحلام.

رابعا: المجلات والجرائد:

1-بغداد بلية، المسرح الجزائري من الجذور إلى النصوص، جريدة اليوم: جانفي 2005.

2-رجاء علولة: ذكر اغتيال عبد القادر، (أن تكون فنانا فذلك العمر كله) ترجمة أحمد زياد، جريدة اليوم ح/35 س 1 دار الصحافة الجزائر، 10 مارس 1999.

3-فريال م، الذكرى الخامسة لاغتيال علولة، جريدة اليوم، ع 35.

4-فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، الجزء الأول: دار المعرفة، الجزائر، 2008.

5-مجلة الأصالة، السنة الرابعة، العدد 22، أكثوبر نوفمبر، 1974.

6-محمد الظاهر فضلاء، المسرح تاريخيا ونضالا، مجلة ثقافية، العدد90.

7-مصطفى مضاني، حالة المسرح في أقطار المغرب العربي، مجلة العربي، ع183، أوت 1990.

8-النص القانوني للمسرح، مجلة حقائق تصدر عن المجلس الشعبي لولاية الجزائر العدد 48، 1988.

خامسا: الرسائل الجامعية

1-منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في مسرحية علولة: دراسة تطبيقية، لمسرحية الأجواد، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001_2002.

سادسا: حوارات ولقاءات:

1-عبد القادر علولة، حوار مع محمد جليد، ترجمة أنعام بيوض، من مسرحيات علولة،–الجزائر– دط، 2005.

2-لقاء مع "عبد القادر علولة" أجراه محمد جليد أستاذ علم، علم الاجتماع في جامعة وهران في أكوبر 1985.، ترجمة إنعام بيوض وهو متضمن في كتاب من مسرحيات "علوعة".

3-لقاء مع عبد القادر علولة مع مجمد جليد.

4-عبد القادر علولة، حوار مع محمد جليد، ترجمة انعام بيوض، من مسرحيات علولة، مورف للنشر، الجزائر، د ط، 2005.

5-علّولة، حوار مع محمد جليد، من مسرحيات علولة، م س.

6-حوار مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد.

سابعا: المحاضرات:

1-المحاضرة التي ألفها عبد القادر علّولة في برلين سنة 1987م في المؤتمر العاشر الجمعية الدولية لنقاد المسرح، نقلا عن جميل حمداوي المسرح الجزائري بين الأمس واليوم، ط5، 2016.

2-عبد القادر علولة محاضرة الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة جمال بالعربي، متضمنة في كتاب مسرحيات علولة.

ثامنا: المواقع الالكترونية

1- http.www. mohamed aziza/ le thétre et lislam/sneda lgerie
2- http.www. iiyt hhileba t.a »ibichy iioihh toii apaochoro yeatpu » ctp.

فهرس المحتويات